This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

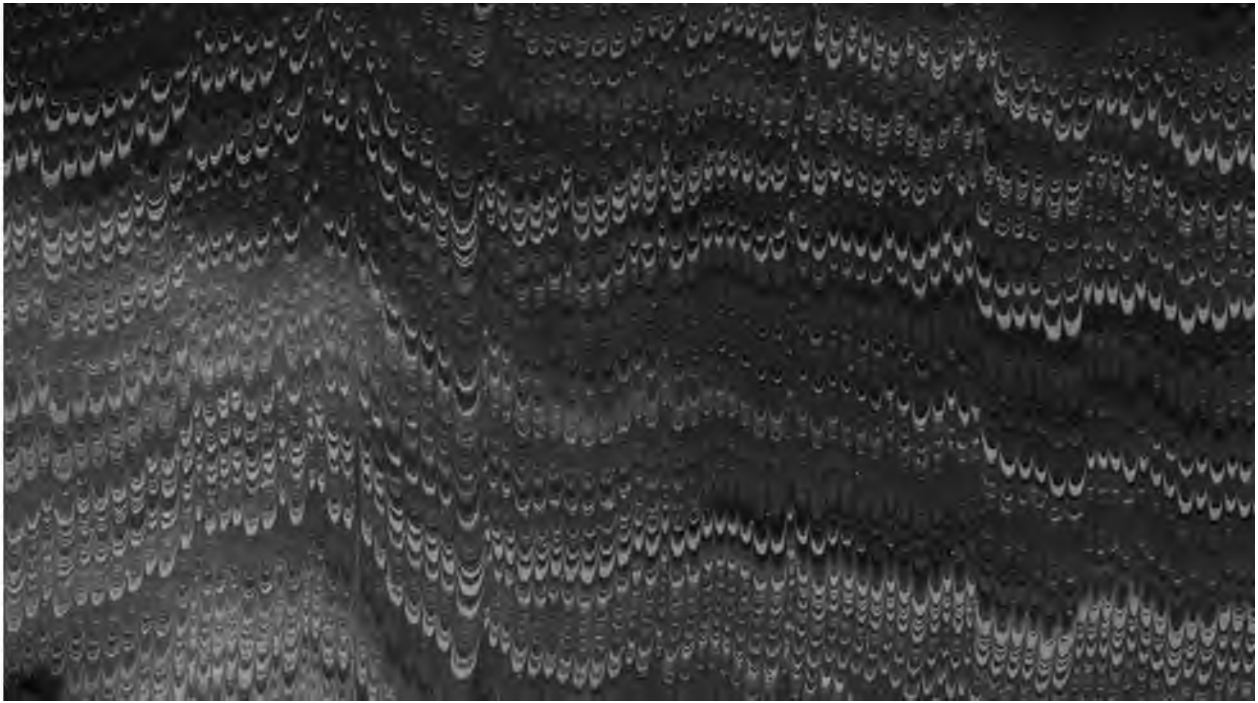
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

286 a 12

M
1895



Þ.

46

D.

Bei Hoffmann und Campe in Hamburg sind erschienen:

		Thlr.	Sgr.
Behse, Dr.	Eduard, Geschichte der deutschen Höfe seit der Reformation. Band I.—VI. A. u. d. T.: Geschichte des preußischen Hofs und Adels und der preußischen Diplomatie. 1r bis 6r Theil	7	15
Bamberg, F.,	Ueber den Einfluß der Weltzustände auf die Richtungen der Kunst und über die Werke Friedrich Hebbel's	—	10
Gutzkow, Dr. K.,	Oeffentliche Charaktere	1	20
—	Götter, Helden, Don Quixote. Abstimmung zur Beurtheilung der literarischen Epoche	2	—
—	Die rothe Mütze und die Kapuze. Zum Verständniß des Görres'schen Athanasius	—	15
Hebbel, Fr.,	Mein Wort über das Drama. Eine Erwiederung an Professor Heiberg in Copenhagen	—	7½
Heine, H.,	Der Salon. 4 Theile	6	20
—	Ueber den Denunzianten	—	7½
—	Die romantische Schule	2	—
Horn, Uffo,	Nicolaus Lenau, seine Ansichten und Tendenzen	—	7½
Jahrbuch der Literatur. Mit Heine's Portrait		2	—
Immermann, K.,	Memorabilien, 3 Theile	5	10
Jung, A.,	Briefe über die neueste Literatur. Denkmale eines literarischen Verkehrs	—	25
Poesie, die deutsche. Eine Kritik		—	7½
Schiller und Goethe. Ein psychologisches Fragment		—	7½
Schleiermacher's vertraute Briefe über die Lucinde. Mit einer Vorrede von Karl Gutzkow		—	22½
Wienbarg, Dr. L.,	Aesthetische Feldzüge, dem jungen Deutschland gewidmet	1	20
—	Wanderungen durch den Thierkreis	1	15
—	Zur neuesten Literatur	—	25
—	Geschichtliche Vorträge über altdeutsche Sprache und Literatur	—	25

Shakespeare

als

Protestant, Politiker, Psycholog

und

Dichter

von

Dr. Eduard Vehse.

Erster Band.

Hamburg.
Hoffmann und Campe.
1851.

Voigt's Buchdruckerei in Wandsbeck.

Vorwort.

Das kleine Buch, das ich hiermit der Oeffentlichkeit übergebe, ist die Frucht einer Reihe von Jahren, in der ich, wie alle wahre Verehrer Shakespeare's, mit immer gesteigerter Befriedigung auf das Studium des größten Genies zurückgekommen bin, das die Welt gesehen hat und das noch heut zu Tage, dritthalbhundert Jahre nach seinem Abschied, als ein solches Genie angestaunt wird. Und mit dem vollsten Rechte, denn dieser für alle Zeiten unsterbliche Geist bietet eine fast unausschöpfbar reiche Fundgrube dem Psychologen für die Kenntniß des so geheimnißvollen menschlichen Herzens, wie dem Staatsmann für die Kenntniß des so verdeckten Spiels der Leidenschaften in dem Weltgetriebe, das vielen Menschen, die entweder in ihrer harmlosen Gutmüthigkeit gar nicht sehen, oder ihr blödes Sehen weit überschätzen, ganz verborgen bleibt.

Genuß und Lohn habe ich von meiner Arbeit in Fülle zum Voraus gehabt. Es lag auch keineswegs in meiner Absicht, jetzt mit der Bekanntmachung derselben hervorzutreten, obgleich sie bereits beinahe das Horazische Wartealter erreicht hat. Eine besondere Betrachtung hat mich übermocht, die letzte Hand anzulegen und das kleine Buch zum Abschluß zu bringen.

Irre ich mich nicht ganz, so ist es gerade jetzt, wo die Stimmen so vieler Parteien in Deutschland durch einander gehen, von mehr als alltäglichem Interesse, die Aufmerksamkeit auf den alten Dichter in dem neuen Sinne zu richten, daß man ihn als denjenigen auffaßt, der der aller unparteiischste ist. Und er ist dies keineswegs im negativen, sondern im entschieden positiven Sinne und Verstande. Er ist es gerade in den Partieen, auf die man zeither verhältnißmäßig immer zu wenig noch die Aufmerksamkeit bei uns gerichtet hat und in denen er doch in aller Rücksicht maßgebend ist: in der politischen und religiösen Partie. Shakespeare ist nicht nur Dichter durch und durch, sondern er ist auch durch und durch weltvertrauter Politiker und bewundernswürdig feiner, tief in der Seelen Abgrund blickender Psycholog. Wie viele Räthsel des Lebens hat er gelöst oder doch gedeutet! Es giebt fast nicht eine auch modernste politische und bürgerliche Controverse, fast nicht ein psychologisches, religiöses, moralisches oder sociales Problem, über das er nicht seine profund gescheite Meinung ausgesprochen hätte. Diese Controversen und Probleme aus der Masse herauszuheben, ist eine Hauptabsicht meines Studiums und dieses Buchs, das die Resultate desselben enthält, gewesen. Es sind die Controversen und Probleme, die uns noch immer vorliegen. Shakespeare ist eine große Auctorität, denn Menschenkenntniß und Weltverstand besaß er, wie kaum Einer vor und nach ihm und ich meine, gerade jetzt davon so viel als möglich zu profitiren, könne für alle Parteien sehr rathsam sein.

Um Alles zu sagen, Shakespeare rückte seine Landsleute aus der dicken, trüben Luft der mittelalterlichen Romantik und Theologie in das freie, helle Feld der Politik. Uno damit ward Alles anders und besser in England.

Es kam zwar noch einmal das starke, letzte Recidiv mit dem Puritanismus in der ersten Revolution, er hetzte sich aber selber zu Tode und darauf kam Carl II. Stuart mit dem Worte, daß diese Religion nicht die eines Gentleman sein könne und ganz zuletzt kam die glorreiche, die ehrenhafte und verständige Revolution. Von da ab begriffen die Normannen, daß die Religion das Reich ist, welches nicht von dieser Welt sein soll und daß, was das Reich von dieser Welt betrifft, wie Napoleon es einmal gegen Goethe ausdrückte, „die Politik das Schicksal sei."

Bei uns Germanen kam es anders oder es kam vielmehr nichts. Wir saßen und sitzen heut zu Tage immer noch in der romantisch mittelalterlichen dicken trüben Luft dieser unsrer Religion, wir sitzen in unsrer modernen philosophischen Aufklärungsluft und wir sitzen in der sentimentalen ästhetischen Luft unsrer Romanenschreiber und Poeten. Das ist in gewisser Beziehung all eine Luft, so hoch auch der deutsche Poet und Romancier auf den deutschen Philosophen und der deutsche Philosoph wieder auf den deutschen Theologen von lange her herabblickte.

Wir sind die wahren Souveraine im Reiche der Luft, wie die bekannte französische Dame uns denn auch ausdrücklich dies bedenkliche Elogium gestellt hat. Von jeher hat die Luft uns mehr interessirt, als die

Erde. Das läßt ſich aus recht kleinen Exempeln anſchaulich machen. Schon poetiſche Apoſtrophen an Dinge in der Luft, wie „Segler der Lüfte," „holder Abendſtern" beglückſeligen und rühren ſehr Germanen und zumal germaniſche Damen. Schwingungen in der Luft, Klänge, mit einem Wort, Muſik, das iſt die Kunſt, in der die Germanen ihre Stärke haben. Und welche Stärke! Iſt doch ſchon die Idee aufgetaucht, daß die Oper, das Kunſtwerk der Zukunft, die neue Kirche werden ſoll: zweimal nur ſoll in der Woche geſpielt und von der kleinen romantiſch-gutmüthigen Gemeinde die Andacht verrichtet werden. Sejan kniete vor ſeiner eigenen Bildſäule, aber er regierte wenigſtens in Rom! Gott ſegne die Muſik und ſegne alle Kunſt — aber die Kunſt iſt nicht das Leben. Daß wir die Kunſt verhimmelten, brachte und bringt uns um das Leben.

Im Leben gilt es handeln und uns fehlte die Activität, die Activität, wie ſie Shakespeare ſeinen Landsleuten erzeugte. Wir gemüthliche Deutſche handeln nicht, wir ſitzen, ſehen in die Luft und dichten mit der Luft. Wir trachten nicht und als wir einmal trachteten, überſchlugen wir uns auf unſerer eignen deutſchen Erde.

Das muß daher kommen, daß unſere Activität ganz eigenthümlich von unſerer Lebensanſchauung beſtimmt wird, wie ſie „die wahren Gelehrten" und „die tiefen Denker," deren die bekannte ruſſiſche Depeſche im Portfolio (London 1836) ſo anerkennend gedenkt, an „den deutſchen Menſchen" den „innige Sympathie an ſeinen Geburtsort, an das Dach, das

ihn beherbergt, an die Möbel, die ihm gedient haben, bindet," gebracht haben. Man hat gar nicht Urſache dem bekannten Politiker in der Paulskirche eine gewiſſe Weltanſchauung par excellence zu vindiziren: unſere geſammte deutſche romantiſche Art die Welt anzuſchauen, iſt mehr oder weniger eine ſolche. Könnte ein Inſelmann eine ſolche Binnenland-Romantik produciren, wie wir ſie einander und in allen Lebensſchichten in den Jahren 1848 bis 1851 in Geſchichten und Gedichten vorgeführt haben?

Die deutſchen Geſchichten ſind vor der Hand wieder aus — wir kehren wieder zu den Gedichten zurück. Wir laſſen unſere Claſſiker in 24ter Auflage erſcheinen. Unſre Art war immer eine vorzugsweiſe theoretiſche Art. Endlich aber ſollte doch einmal das gemüthliche, ſentimentale Romantiſiren aufhören, wir ſollten den wahren Humor der Praxis und Activität uns aneignen und mit der Politik uns ehrenhaft und verſtändig befaſſend, unſere deutſche Erde organiſiren!

Niemand kann helfen, wenn wir ſelber uns nicht helfen. Shakespeare kann nicht helfen und ſoll auch nicht helfen — aber er kann den Machern zeigen, wie man es macht!

Shakespeare kann unſern alten Machern zeigen, was eigentlich Ariſtokratie iſt. Er kann der deutſchen Ariſtokratie die wunderbare Einbildung verleiden, ſich auch nur entfernt dem von ihm für die engliſche Ariſtokratie poetiſch fixirten Geiſte ebenbürtig zu halten. Die geſcheiten und die beſcheidenen Leute dieſer Claſſe wiſſen das längſt; aber den Blöden und

Verblendeten kann er einen Spiegel vorhalten, was sie mit ihrer egoistischen Steuerbefreiung, mit ihrer in einem guten Stück Deutschland noch bis 1848 zäh festgehaltenen Frohnbauern- und Robothenwirthschaft u. s. w. gegen jene Aristokratie sind, welche wirklich das Volk hinter sich hat, und vor welcher das Volk bis auf die Lastträger und Kohlenmänner herunter freiwillig auf der Straße den Hut zieht. Und mit Recht zieht — denn jener Adel erleichterte das Volk; er trug seit unvordenklicher Zeit das Meiste zu den Staatslasten bei, zahlte von seinen colossalen Vermögen, die die Civil-Listen sogar sehr vieler unserer Souveraine übersteigen, in Nothzeiten bis zu zehn und funfzehn pCt. Einkommensteuer, schaffte schon im 17. Jahrhundert die Reste des eben so niederträchtig gewordenen, als zur Zeit des Mittelalters natürlichen Feudalsystems ab, ließ seine jüngeren Söhne immer wieder in's Volk hinabsteigen und nahm alle gescheiten Leute aus dem Volke, ohne Prüderie und Hochmuth deutscher „Geborner," zu seinen hohen Staffeln hinauf. Darum hat auch England ganz allein in Europa ein gesichertes Volksleben, soweit von Sicherheit in menschlichen Dingen die Rede sein kann. Die Rummel von 1789, 1830 und 1848 zogen wenigstens als Wolken vorüber.

Shakespeare kann auch unsern neuen Machern zeigen, daß man Revolutionen nicht mit Griffen in's Blaue hinein, mit der vagen s. g. guten Idee und mit dem vagen s. g. guten Willen macht, daß zum Regieren vor Allem Menschenkenntniß und Weltverstand gehört.

Mit dem Gervinus'schen Werk, dessen Erscheinen beim Abschluß des Manuscripts erst mir bekannt wurde, wird das gegenwärtige friedlich Hand in Hand gehen können. Wo Gervinus am weitläufigsten sich ergeht, in der speciellen Charakteristik der Shakespeare'schen siebenunddreißig Stücke, habe ich mich am allerkürzesten gefaßt. Es kann gewiß nur vom erheblichsten Nutzen sein, daß das kluge Gesicht des unvergleichlichen William von recht vielen Fackeln und Windlichtern beleuchtet wird. Auslernen wird man es so leicht wohl nicht: Shakespare ist gar zu wunderbar vielseitig.

Dresden, am 17. Mai 1851.

Dr. **Eduard Vehse.**

Inhalt.

Seite

I. Shakespeare's poetische Weltanschauung: das Wesen des poetischen Humor's, als des mit dem philosophischen Weltverständniß des protestantischen Geistes durchtränkten modernen Kunst-Ideals 3

II. Shakespeare's religiöse und politische Weltanschauung: Shakespeare entschiedener Protestant und aristokratischer Whig 57

III. Die Kunst der Shakespeare'schen Charakteristik: Shakespeare's Hauptbedeutung als Psycholog . . 128

IV. Shakespeare's Vor- und Mitgänger, sein Leben und seine Werke 206

V. Specielle Charakteristik der siebenunddreißig Dramen Shakespeare's:

1. Die historischen Dramen:

a. Die zehn englischen: Johann, Richard II. u. III., Heinrich IV., V., VI. u. VIII. 246

b. Die vier römischen: Coriolan, Cäsar, Antonius und Cleopatra und Titus Andronicus. . . . 207

2. Die fünf großen Tragödien: Macbeth, Romeo und Julia, Othello, Lear und Hamlet 278

3. Die achtzehn Comödien und Phantasiestücke . . 299

Shakespeare

als

Protestant, Politiker, Psycholog und Dichter.

I.

Die poetiſche Weltanſchauung Shakespeare's und das Weſen des Humors.

Die Kunſt, über den Erdball wandernd, hat dreimal ſich der Welt auf einem Höhepunkt in vollendeter Herrlichkeit gezeigt. Sie hat drei verſchiedene Ideale ausgebildet.

Das eine Ideal war das Ideal der Griechen, das antike, claſſiſche Ideal, das in der griechiſchen Mythologie ſeinen höchſten Ausdruck fand. Das zweite war das Ideal des Mittelalters, das Ideal der chriſtlichen Romantik, das im Katholizismus ſich fixirte. Und indem beide Ideale ſich zuſammenfaßten und dazu noch das neue Moment der mit der Reformation flüſſig gewordnen philoſophiſchen Reflexion kam, wurde das moderne Ideal geſchaffen.

Das antike claſſiſche Ideal war das einſeitig objective Natur-Ideal des naiv an die ſchöne Wirklichkeit der Welt ſich hingebenden Geiſtes; der geſunde

Realismus der Alten bildete es aus; es war die Darstellung der objectiven Schönheit der Natur. Dieses Ideal war durch und durch heiter: die Kunst der Griechen war die Kunst der Freude, sie hauste sich mit innigster Liebe in die schöne Körperwelt ein, die griechische Mythologie war die vergötterte Natur; ihre Herrlichkeit lag in der plastischen Schönheit der durchgeisteten Form — es trat deshalb auch am Herrlichsten in der Plastik, in Phidias' Jupiter heraus.

Das mittelalterliche, romantische Ideal war im Gegensatz dieses antiken classischen objectiven Ideals ein einseitig subjectives Ideal, der rein spiritualistische Geist des Christenthums erschuf es, es war die Darstellung der subjectiven Schönheit des in seinem tiefen Ernste von Natur und Welt abgewandten, sentimental in sich selbst vertieften christlichen Geistes. Mit dem Christenthume war den Menschen die innere Unendlichkeit des Geistes aufgegangen, jener unendliche Hintergrund, jene tiefe Perspektive, welche das Wesen der Romantik ausmacht und welche den Alten noch nicht zum Bewußtsein gekommen war. In dieser ernsten Seelenvertiefung erschien umgekehrt die ganze Natur und Welt, die den Griechen so hell uud heiter erschienen war, nur noch als die dunkle, phantastische Hülle des Geistes, Natur und Welt stellten sich dem Geiste, der seine einzige Befriedigung aus der ihm aufgegangenen Unendlichkeit schöpfen wollte, unbekannt, fremd, ja feindlich gegenüber. Das romantische Ideal, das sich im ernsten Spiritualismus des mittelalterlichen Katholizismus fixirte, war gerade das Gegentheil des

antiken Ideals: ſtatt daß der Realismus der griechiſchen Mythologie die Natur durchgeiſtete und mit Göttergeſtalten erfüllte, verkörperte der Spiritualismus des katholiſchen Mittelalters die Geiſter und zog die Himmelsbewohner auf die Erde herab. Das Chriſtenthum, das die griechiſche Körperwelt mit ihren Göttergeſtalten ſchonungslos niederſtürzte, baute ſtatt ihrer eine Geiſterwelt auf und lies die Himmelskönigin mit den Engeln und Heiligen und Seligen ſich auf die Erde herniederneigen. Statt der heitern griechiſchen Sinnenfreude verlieh es die unendliche Sehnſucht und die unausſprechliche Seligkeit, den enthuſiaſtiſchen Glauben und die weltüberwindende, ſchwärmeriſche, todesernſte Liebe. Nicht mehr die freudige Gegenwart des Lebens, wie bei den Heiden, die ſelige Zukunft im Himmel ward der Ziel- und Mittelpunkt der Gedankenbewegung bei den Chriſten. In der Malerei, in Rafael und der Madonna fand dieſes romantiſche Ideal ſeinen ſchönſten, den ſeelenvollen Ausdruck.

Das dritte Ideal, das moderne Ideal ſchloß ſich aus der Vereinigung dieſer beiden Ideale, zuſammen, aus der Vereinigung des ernſten, ſentimentalen chriſtlichen Spiritualismus mit dem heitern naiven geſunden Realismus der Alten. Beide frühere Ideale waren einſeitig, das moderne Ideal ſchloß beide harmoniſch in ſich zuſammen: den Vermittler machte die mit der Reformation auftauchende freie philoſophiſche Reflexion. Unmittelbar vor der Reformation war der Realismus der Alten und die Kenntniß ihrer Welt in den humaniſtiſchen Studien den nordiſchen Völkern wieder nahe

gerückt worden. Diese Völker durchdrangen sich mit der Kenntniß der alten Welt, erforschten auch die neue Welt, die Welt die sie umgab und errangen so die moderne Bildung, von der im Mittelalter der Clerus die Laien principiell abgehalten hatte. Man setzte sich so mit der Natur, deren Studium von der Zeit der Reformation an aufs Eifrigste angegriffen wurde, durch die Macht einer umfassenden Weltbildung wieder in ein liebevolles Verhältniß und wurde durch das tiefere Verständniß von Natur und Welt erst wahrhaft frei, selbstständig und mündig. Schöpfer des modernen Ideals als des schönsten Ausdrucks der neu gewonnenen Bildung wurde Shakespeare. Sein Ideal, das Ideal der modernen Bildung, ist das Ideal der freien gebildeten Humanität. Diese Humanität ist die Humanität im christlichen, nicht mehr im heidnischen Sinne, eine Humanität, ganz durchdrungen von der inneren Unendlichkeit, die der christliche Spiritualismus erst aufgeschlossen hatte, verbunden aber zugleich mit der Freiheit und Macht der modernen Bildung, durchtränkt von jenem klaren, realen Weltverständniß, das das Mittelalter nicht, wohl aber die Alten besessen hatten, nur in der ihnen nach dem heidnischen Standpunkte gegebenen Beschränkung. Das Drama Shakespeare's ist eben so von der naiven Natürlichkeit des antiken, als von der seelenvollen Romantik des mittelalterlichen Geistes durchdrungen und dazu hat es noch die Reflexionstiefe eines gesunden, klaren und nun umfassenden Weltverständnisses als die

Zugabe der modernen, mit der Reformation errungenen, philoſophiſchen Weisheit in ſich aufgenommen.

Die Weltanſchauung, welche bei dieſen drei Idealen zum Grunde lag, war dreifach verſchieden. Bei dem antiken, claſſiſchen Ideal, wie bei dem mittelalterlichen romantiſchen Ideal war die Weltanſchauung eine transſcendente. Das Göttliche, die Macht der Unendlichkeit ſtellte ſich den Menſchen als eine Macht von Außen her dar, ſo wohl bei der griechiſchen Mythologie, der vergötterten Körperwelt, als bei der mittelalterlichen Romantik, der verkörperten Geiſterwelt. Bei den Alten aber ragte die Macht der Unendlichkeit als Schickſal und im Mittelalter ragte ſie als Wunder in die Endlichkeit der Welt von Außen her herein, ſie ſo beſtimmend und lenkend. Bei den alten Tragikern, bei Aeſchylos und Sophokles ſteht die Macht der Unendlichkeit als Fatum, welches über den mythologiſchen Göttergeſtalten ſchwebt und welchem ſie ſelbſt unterworfen ſind, unabänderlich drohend, zwingend, eiſern vor und hinter dem Willen des Menſchen. Eben ſo war, nachdem das Chriſtenthum das antike Schickſal, das blinde Fatum geſtürzt hatte, das ganze Mittelalter durch bis auf die Zeiten der großen ſpaniſchen Dramatiker Lope und Calderon, in denen das katholiſche Drama ſeine höchſte Blüthe feierte, der Wille des Menſchen äußerlich fixirt, er war abhängig von dem nach obenhin verlegten Himmel, er war an ein fernes Jenſeits gebunden, das man ſich in einem idealen Raume vorſtellte. In die phantaſtiſche, große Heiligenwelt dieſes jenſeitigen Himmels war die Macht

der Unendlichkeit hineinverlegt. Geheimnißvoll, myſtiſch, magiſch ward die Welt durch die übernatürliche Gewalt der Wunder vom Himmel herab regiert.

Dieſer mittelalterliche, äußerliche, jenſeitige, über der Erde ſchwebende Himmel zerfloß mit der Reformation, mit der damit gleichzeitigen Wiederaufnahme der claſſiſchen Bildung, mit der damit ebenfalls gleichzeitigen großen Erweiterung des Horizonts der menſchlichen Erkenntniß durch die Entdeckung der neuen Welt und endlich und namentlich mit dem nicht minder gleichzeitigen neuen Aufleben der Naturwiſſenſchaften ſeit Copernikus, Keppler und Galilei. Die Philoſophie wies dieſen Himmel als Fiction nach, als reine Wolkendunſt- und Nebelregion, welche nur der als religiöſe Phantaſie raſtlos thätige Geiſt des Mittelalters ſich erſchaffen und mit ſeinen romantiſchen Geſtalten bevölkert hatte.

Als religiöſe Phantaſie war der Menſchengeiſt, dem ſeine innere Unendlichkeit durch das Chriſtenthum aufgegangen war, hauptſächlich im Mittelalter thätig geweſen. Die äußere Welt, in welcher das Alterthum aufgegangen war, war mit dem Chriſtenthum in die innere Welt zuſammengebrochen und aus der feierlich erhabenen Sternenmacht dieſer inneren Welt hatte die romantiſche Phantaſie des Mittelalters jene über- und unterirdiſche Geiſterwelt ausgeboren, in welcher Madonna als Himmelskönigin und die unzählbaren Chöre von Engeln und Erzengeln, von Heiligen und Seligen ſich bewegten — und geſchieden von ihnen im Abgrund der Tiefe der Fürſt der Finſterniß,

Lucifer mit ſeinen Cohorten — und dazu noch jene zum Theil noch aus der heidniſchen Welt herüber-genommenen aber im Volksglauben ganz einheimiſch gewordenen Heere von Geiſtern und Hexen, von Feen und Elfen, von Nixen und Kobolden, in welchen allen die mittelalterliche Lebens- und Naturanſchauung die göttlichen — die dämoniſchen — und die elementariſchen Mächte der Welt ſich perſonificirte. Die religiöſe Phantaſie des Mittelalters hatte an die Stelle der alten Mythologie eine vollſtändige, ungemein reiche Dämonologie geſchaffen. Sie hatte den Geiſt in Geiſter verkörpert, wie umgekehrt die Griechen die Körper zu Göttern vergeiſtiget hatten.

Mit der Reformation lichtete ſich allgemach die Nacht jener dunkeln, inneren Welt, in welcher das ganze Mittelalter durch den Geiſt zeither nur Geiſter geſehen hatte. Luther lies die Wundererſcheinungen der Himmelskönigin, der Heiligen und Seligen verſchwinden, und lies nur noch die Engel zu und den Fürſten der Finſterniß und die Geſpenſter. Die Geiſter entſchwanden nach und nach ſämmtlich und dafür kam endlich der Geiſt wieder zu ſich ſelber. Er ſtieg in die Tiefen ſeines unendlichen Selbſtbewußtſeins herab und nahm nun eine ganz andere Weltanſchauung an. Ihm hörte das Göttliche auf als eine transſcendente, nur von Auſſen magiſch in die Welt entweder als Schickſal oder als Wunder wirkende Macht zu gelten, er fand, daß es eine innerliche, eine immanente Macht ſei. Der Sonnenaufgang der Philoſophie, welcher in England mit Baco von Verulam, Jacobs I.

großem Kanzler, dem Zeitgenossen Shakespeare's, stattfand, hellte, wie die Nacht der inneren Welt des Geistes, so auch die Nacht der äußeren Welt, der Natur auf: die Dämonologie verschwand nach und nach vor der Physik, die Magie vor der Mechanik, die Astrologie vor der Astromonie, die Alchemie vor der Chemie. Die äußeren, geheimnißvollen, magischen Naturgewalten wurden zu inneren Potenzen, zu wohlvertrauten, bekannten Naturkräften. Der jenseitige Himmel ward ein diesseitiger: man hielt endlich das fest, was die ersten Glaubensboten lange schon gepredigt hatten, „daß wir in Gott leben, weben und sind, daß das Reich Gottes inwendig in uns ist."

Der Kern der modernen Weltanschauung lag in der Erfassung der Welt als einer Offenbarung Gottes von Innen heraus: Gott ist der Welt innerer Grund und regiert sie auch von Innen heraus. Das Göttliche und das Dämonische ist in der modernen Weltanschauung hineinverlegt in die Natur und in den Menschen. Die Macht der Unendlichkeit durchdringt alle endliche Existenzen als reine Macht von Innen und setzt sich so in die Aeußerlichkeit heraus. Jene Nothwendigkeit, in welcher der Wille des Menschen in der alten Welt und im Mittelalter äußerlich durch Schicksal und Wunder gebunden war, ist damit nun entschieden zur inneren Freiheit verklärt. Diese Freiheit ist der modernen Weltanschauung Stern und Kern.

Gott geht aber nicht in der Welt und in den Menschen auf. Gott umschließt und umspannt auch

Alles um uns herum, während er zugleich der immanente Geist in uns ist. Geheimniß und Wunder bleibt daher vollauf noch rings um uns herum, um alles Leben und um alle Existenzen — nur ist dies Geheimniß und Wunder kein äußerlich mittelalterlich magisches Wunder mehr.

Die große Entdeckung, welche die Romantik des Mittelalters gemacht hatte, war gerade die gewesen, daß das Wunderbare die Urquelle aller poetischen Schönheit sei. Die Phantasie des Mittelalters, die sich vornehmlich auf das Religiöse warf, hatte aus dieser Quelle mit schwärmerischer Begeisterung geschöpft, sie hatte die ganze sichtbare Welt mit ihren religiösen Geschöpfen, jener unsichtbaren Geister- und Dämonenwelt, bevölkert, in welchen sie die Mächte der Religion und die elementaren Naturmächte personificirte. Die moderne Weltanschauung, wie sie sich in Shakespeare darstellt, war weit entfernt, Geheimniß und Wunder von sich zu weisen; sie wies nur die zu crassen Phantasmen, die eine reifere Reflexion als reine Illusionen nachgewiesen hatte, von sich, von der überlieferten Religion aber behielt sie den geschichtlichen Kern und den Gemüthskern und eben so behielt sie die ganze wunderbare Poesie der Natur. Die vereinzelten Glaubenswunder sind ihr zwar verschwunden, aber die ganze Natur erscheint ihr nun durchgeistet und das größte allgemeine Wunder ist nun die Welt selbst, sie ist das ewige Geheimniß „das unsichtbar-sichtbar neben dem Menschen webt und wo fort und fort Himmelskräfte auf- und niedersteigen und sich die

goldnen Eimer reichen“ — die moderne Weltanſchauung erkennt es als höchſte Aufgabe, der Poeſie namentlich, welche die gefühlte oder geahnte Wahrheit auszuſprechen den eigenſten Beruf hat, dieſe Myſterien in der Welt, ſowohl in der Natur als in Geiſt und Herzen der Menſchen aufzuſchließen.

Statt der ſchrankenloſen Ergehung der Phantaſie in die Ferne und Weite, hat ſich der menſchliche Geiſt ſeit der Reformation in die Tiefe bewegt, er hat ſich innerlich in der Energie der Reflexion zuſammengezogen, im Mittelalter hatte er ſich gerade umgekehrt in die Geiſter phantaſtiſch äußerlich zerſplittert. Die Reflexion, die freie Gedankenbewegung, iſt die treibende Kraft in der modernen Weltanſchauung geworden. In und mit Shakespeare hat ſie ſich nicht nur von den phantaſtiſchen Vorſtellungen des Mittelalters befreit, welche die Wiſſenſchaft als Illuſionen einmal für allemal nachgewieſen hatte, ſondern hat ſich überhaupt von aller craſſen und bornirten mittelalterlichen Tradition losgeriſſen, ſie hat ſich völlig frei und unabhängig auf ihre eigenen Füße geſtellt. In Shakespeare's moderner Weltanſchauung ſteht der Menſch der Welt, den anderen Menſchen und der Natur gegenüber in der heitern Klarheit des Selbſtbewußtſeins und in der freien Handhabung ſeines Willens. Es iſt nun mit dieſer doppelten Freiheit des Denkens und Handelns erſt jetzt bei Shakespeare die freie Entwicklung des individuellen Charakters gegeben, die z. B. bei Lope und Calderon noch fehlt. Der Menſch

trägt die Macht der Unendlichkeit in ſich. Der Himmel iſt nicht mehr außer ihm, er iſt in ihm. Er iſt in ihm, je nachdem Gott mit der lichten Macht ſeiner Liebe und Weisheit in ihm wohnt und die Hölle iſt eben ſo in ihm, je nachdem Gott mit ſeinem Zorne und Grimme in ihm wohnt: dieſer Zorn und Grimm iſt die finſtere, dämoniſche, in ganz ungemeſſener poſitiver Thatkraft heraustretende Macht des menſchlichen Egoismus, die ihn ungeheuerliche Thaten der Bosheit begehen läßt, die ſich aber an dem Menſchen rächt, indem Gott im innerſten Grunde ſeiner Seele, in ſeinem Gewiſſen, ihn heimſucht und ſtraft.

Die tief innerliche Region jenes Himmels und jener Hölle, aus welcher die Macht der Unendlichkeit ſich in dem modernen Drama Shakespeare's bei dem Menſchen in die Aeußerlichkeit und Endlichkeit der Welt herausſetzt, iſt das Gemüth und die Form der Weltanſchauung, mit der dieſes Gemüth in das Leben eingreift und die Welt ſich reflectirt, ſich abſpiegelt und damit gegenſtändlich und begreiflich macht, iſt der Humor.

Der Humor erſcheint bei Shakespeare als ein göttlicher, oder als ein diaboliſcher, und geſtaltet ſich ſo ſeine Welt, je nachdem das Gemüth des Menſchen ein kleiner Himmel der Liebe iſt oder eine kleine Hölle des Egoismus. Der tief egoiſtiſche, dämoniſch-ſchreckliche Richard III. hat ſo gut ſeinen diaboliſchen Humor, wie die liebenswürdige Portia im Kaufmann von Venedig ihren himmliſch heitern Humor

hat und der intereſſante geiſtvolle Hamlet ſeinen melancholiſchen hochtragiſchen Humor.

Nicht leicht ſind über einen Gegenſtand Erklärungen und Urtheile verſchiedener ausgefallen, als über den Humor.

Humor, im Engliſchen humour, im Franzöſiſchen humeur, im Italieniſchen humori, im Lateiniſchen humor, hatte urſprünglich eine pathologiſche, eine ſinnliche Bedeutung. Es bedeutete eine unwillkürliche Dispoſition, die von der Beſchaffenheit und dem Laufe der Säfte im Körper herrührt, von der Feuchtigkeit — denn das iſt humor im Lateiniſchen — oder der Trockenheit im Körper. Dieſem entſprach ohngefähr das deutſche Wort Laune. Der Humor aber in der äſthetiſchen Bedeutung, der darſtellende, individualiſirende Humor, hat eine andere Bedeutung. Schon Leſſing in der Hamburger Dramaturgie hat ſich ausdrücklich dagegen verwahrt, daß er ſehr Unrecht gethan habe, das Wort Humor in der äſthetiſchen Bedeutung mit Laune zu überſetzen, denn, ſagt er: „ich glaube es unwiderſprechlich beweiſen zu können, daß Humor und Laune ganz verſchiedene, ja in gewiſſem Verſtande ganz entgegengeſetzte Dinge ſind. Laune kann zu Humor werden, aber Humor iſt außer dieſem einzigen Falle nie Laune.“ Im gewöhnlichen Leben iſt man nur noch zu geneigt, unter Humor eine komiſche Stimmung zu verſtehen, die unwillkürlich aufſteigt, vorübergeht und wechſelt. Der Humor iſt aber mehr. Er iſt nicht das Product einer bloßen vorübergehenden ſchnell wechſelnden Stimmung, er iſt

vielmehr eine ſtehende Stimmung. Er iſt auch nicht blos das Product einer unbewußt durch den Inſtinct unwillkürlich vermittelten geiſtigen Erregung, ſondern er iſt zu gleicher Zeit und in noch weit ſtärkerem Grade Product des klarſten Bewußtſeins, der beſonnenſten Reflexion. Er iſt die Grundſtimmung des Gemüths, aber eines gebildeten Gemüths, er iſt die Gemüthlichkeit, wie wir Deutſchen es nennen. Er iſt auch keine blos komiſche Stimmung, ſondern eine Stimmung, in welcher hinter der Komik, die erſcheint, ein ſehr tiefer Ernſt der Reflexion ſich verbirgt. Dem poetiſchen Humor in ſeiner Reife, wie bei er Shakespeare erſcheint, liegt die durchgebildete Weisheit der beſonnenſten Weltanſchauung zum Grunde.

Der Humor in dieſer ſeiner eigentlichen Bedeutung, wo er nicht blos Inſtinct, ſondern weſentlich zugleich Product der Reflexion iſt, war den Alten fremd und mußte ihnen fremd bleiben. Die Alten waren vorherrſchend objectiv, ſie kannten noch gar nicht die Subjectivität der Reflexion, die von ſehr neuem Datum und ganz eigentlich erſt eine Errungenſchaft der Reformation iſt. Die Alten hatten die heitre Unmittelbarkeit des Lebens und gingen darin auf. Die Heiterkeit, die Ruhe, die Harmonie iſt das Charakteriſtiſche in der Kunſt der Alten. In der Poeſie hatten ſie ſtatt des komiſchen, naiven Humors die Burleske und ſtatt des ernſten, tragiſchen Humors die Satyre. Die groteske tolle Laune des Ariſtophanes,

des größten Luſtſpieldichters der Alten, ſchlägt vornehmlich ins Fach der derben Komik, hierin lag ſeine Hauptſtärke. Die Römer waren es, welche zuerſt die ernſtere Satyre ausbildeten: Horaz iſt darin ihr großer Meiſter. „Gewiß iſt es, ſagt Leſſing in der Hamburger Dramaturgie, daß ſich in dem Drama der Alten keine Spur von Humor findet". Sie kannten den Humor nicht, weil ſie die Trauer und die Sehnſucht nicht kannten, die erſt die bei weitem tiefere und ernſtere Weltanſchauung des Chriſtenthums brachte. Ohne die Sehnſucht und ohne die Trauer giebt es gar keinen eigentlichen Humor. In der romantiſchen Poeſie des Mittelalters findet ſich zu allererſt dieſe Sehnſucht und dieſe Trauer: das Nibelungenlied, die Gedichte Wolframs von Eſchenbach ſind tiefernſt, und zwar iſt dieſer Ernſt eben ſo vorherrſchend, wie bei den Alten die Heiterkeit vorherrſchte. Neben dieſem Ernſt, der vorſchlägt, ſtehen die heitern Elemente des Lebens noch in unbefangener, harmoniſcher Verſchlingung. Der Widerſpruch zwiſchen beiden iſt der Unſchuld und harmloſen Unbefangenheit des Mittelalters noch nicht zum Bewußtſein gekommen. Dieſer Widerſpruch kam in ſeinem ſcharfen, krachenden Rucke erſt in der Reformation dem Geiſte zum Bewußtſein. Und nun erſt, nicht früher, konnte der Humor, der ganz eigentlich auf dieſem Widerſpruch zwiſchen der Heiterkeit und der Trauer beruht, vermittelſt der Reflexion aus der Tiefe des Gemüths heraufgehoben werden.

Der Humor, der Ausdruck des Gemüths, die Gemüthlichkeit, ist als solcher das wesentliche Product des Protestantismus. Sein Lebensquell ist die Freiheit, zu der sich das Ich in der Reflexion erhebt und diese Freiheit der Reflexion wurde zum erstenmale mit der Reformation flüssig. Das Princip der freien Reflexion ist identisch mit dem Principe des Protestantismus. Luther erst holte diese Freiheit der Reflexion aus der Tiefe des deutschen Gemüths hervor. Er gebrauchte sie, um im religiösen Gebiete den Druck des Clerus zu brechen und diesem durch die Macht der Bildung ein Gegengewicht entgegenzustellen. Luther erst redete nach dem Vorgange der Humanisten dieser modernen Bildung durch die Wissenschaften, durch die classischen Studien, durch Poesie und Redekunst, durch Philosophie und Naturerkenntniß das Wort, durch welche der moderne Geist in Fluß kam und die Welt sich verständlich machte. Schon im Jahre 1521 schrieb Luther an Melanchthon: „Ich achte allerdings, daß die über die Maaßen sehr irren, die wähnen, daß die Philosophie und Erkenntniß der Natur zur Theologie gar unnütz sei.“ Und 1522 schrieb er: „Die lautere Theologie mag nicht bestehen ohne der Wissenschaften Kenntniß. Nie ist eine Offenbarung des göttlichen Wortes geschehen, der nicht durch die wieder aufgefundenen Sprachen und Wissenschaften der Weg bereitet worden wäre.“

Im Mittelalter, vor der Reformation kannte man die Welt nicht, und wollte sie sogar gar nicht kennen, man begnügte sich mit der Unschuld der Unwissenheit.

Das Wissen überlies man dem Clerus, man nahm die durch die Kirche dargebotenen geistigen Wahrheiten ohne weiteres als ein äußerlich Gegebenes, als einen positiven Stoff an. Nächst den heroischen Bewegungen nach Außen hin, wie sie in den Völkerwanderungszügen, den mannichfachen Fahrten der nordischen, namentlich normannischen Völker nach dem Süden Europas, in den Kreuzzügen nach dem Morgenlande, in den sonstigen Abenteuern der Ritterwelt, den Turnieren ꝛc., bis zu den letzten Entartungen des Faustrechts sich zeigen, warf sich das Mittelalter, was das innerliche Gebiet, des Geistes betrifft, hauptsächlich auf die Künste, auf die mittelalterliche Dombaukunst und ganz besonders auf die Malerei, die wesentlich als religiöses Bildungsmittel für das Volk dienen mußte. Die Wissenschaft lag brache im Mittelalter. Ohne jenen „bescheidenen Zweifel," der wie Shakespeare in Troilus und Crassida den Hektor sagen läßt, „des Weisen Leuchtthurm und die Sonde der Wahrheit ist" zu gebrauchen, unterwarf man sich in geistigen Dingen der Auctorität. Diese Auctorität befand sich in den Händen der Hierarchie, der sichtbaren Kirche. Allerdings war die Auctorität der Hierarchie im früheren Mittelalter, wo sie von reinen Händen gehandhabt wurde, heilbringend gewesen, allerdings hatte sie allein den rohen, barbarischen Kriegsmuth der germanischen Nationen, die auf den Trümmern des römischen Reichs ihre neuen Feudalstaaten gründeten, gezähmt und gesänftigt. Aber die in ihrer Art einzige und bewundernswürdige Hierarchie der katholischen Kirche,

war, wie alles Große im Leben, allmälig ihrem Verfall und Verderben entgegen gegangen, sie war nachgerade starr und hart, barbarisch und unmoralisch geworden, sie lastete jetzt, wie ein Alp, auf den Gemüthern und diese empörten sich gegen sie. Der üppige Clerus schwelgte, während er das arme Volk zur Ascetik verdammte und ihm das Geld aussaugte mit der „römischen Gnade," dem Ablaß. Die starre Auctorität tödtete sich so selbst. Umsonst hatte sie in den Flammen des Scheiterhaufens von Johann Huß und Savonarola ihre Widersacher, die Moral und den gesunden Menschenverstand zu tödten versucht. Immer tiefer fühlten die Menschen zu Ausgang des Mittelalters ihre Trauer und ihre Sehnsucht nach dem Ewigen, die ihnen das Christenthum ins Herz gelegt hatte, sie wurden immer ernster, dem bigotten Lasterleben des entarteten Clerus gegenüber. Es regte sich in ihnen jener bescheidene Zweifel. Immer handgreiflicher kehrte sich aber nun auch, indem man anfing, die Sonde des Zweifels zu brauchen, die komische Seite des ehemals so ernsthaften und heiligen Pfaffen- und Mönchthums hervor. Erasmus und Hutten griffen die Narrheit desselben an, in lateinischer Sprache sie verspottend. Der Humor Luthers war es, dem es endlich gelang, dieses Pfaffen- und Mönchthum in der verdorbenen Gestalt, in der es zu Ende des Mittelalters stand, von Grund aus zu stürzen. Der Humor Luthers bediente sich zwar der heitersten Sprache, um den „Trutz der Beschornen" wie er es

nannte zu brechen, aber seinem heitern Spott lag ein sehr tiefer Ernst zum Grunde.

So unverholen, so frei hatte sich der Humor vor Luther noch nie in deutschen Landen und in deutscher Sprache gezeigt. Zwar in den Bauwerken des Mittelalters, in den Domen, begegnen wir gar manchen Symbolen, die auf eine Verspottung des bigotten Lasterlebens des Clerus hindeuten, aber die Sprache, die hier gesprochen wurde, war nur eine verblümte Bildersprache, sie war nur den Eingeweihten verständlich, nicht dem Volke. Für das Volk waren zwar in der letzten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts die bekannten deutschen Volksbücher Tyll Eulenspiegel und Reineke Fuchs ausgegangen, in denen die Unbilden und Thorheiten des schlechten Regiments von oben, sowohl der Laien, als besonders der Geistlichkeit, in einem heitern Spiegel reflectirt wurden, aber diese Volksbücher griffen nur die komische Seite auf, sie stellten nur den Widerspruch endlicher Momente dar. Luther griff viel weiter aus, sein Humor lies den größten Widerspruch, er lies den Widerspruch des Unendlichen und Endlichen sehen. Sein Angriff auf den Clerus ging geradehin von dem erhabensten Ernst der Religion, der Lebensmacht der Unendlichkeit aus. Jene Volksbücher bewegten sich nur in der niedren Sphäre der Komik, in der Burleske und Satyre. Die Burleske und Satyre ist nur die Vorstufe des Humors, die launige, lustige, unmittelbare, gleichsam handgreifliche Schilderung der komischen Seiten, die irdischen Zustände und Lebensformen zeigen, eine Schilderung

bei welcher der Gegensatz des tragischen Ernsts noch nicht den Hintergrund bildet. Erst dieser Hintergrund, erst das Sichgegenüberstellen des tragischen Ernstes und der heitern Komik macht das Wesen des Humors aus.

Mit jenem Widerspruch des Unendlichen und Endlichen, der durch die Reformation klar vor Augen trat, kam der große Riß in das Selbstbewußtsein der Menschen und die frühere unbefangene harmonische Stimmung, die Unschuld der Unwissenheit war nun unwiederbringlich entschwunden. Das Menschengemüth war in seinem Innersten unruhig geworden; um wieder zur Ruhe zu kommen, wurde die ernsteste Sammlung des Gemüths in Ansprache genommen und der moderne Geist bedurfte eines aus der tiefsten Tiefe der Reflexion herausgehobenen Ernstes, um die neue Brücke über die Trennungen des Lebens, über die Kluft des Geistes und der Sinne zu bauen.

„Wir wissen gar nicht, sagte Goethe einmal zu Eckermann, was wir Luthern und der Reformation im Allgemeinen Alles zu danken haben. Wir sind frei geworden von den Fesseln geistiger Bornirtheit und wir haben wieder den Muth auf Gottes Erde zu stehen und uns in unsrer gottbegabten Menschennatur zu fühlen.“

Luthers unsterbliches Verdienst bleibt es, einmal in seinem Humore den Ernst der Reflexion dem modernen Geist eingehaucht und damit der mittelalterlichen naiven Bornirtheit ein Ende gemacht nnd dann in frischer, freier, unverholener, gemüthlicher und hei-

terer Sprache an das Volk ſich gewendet zu haben. Eine ſolche friſche, freie unverholene Sprache des Humors wäre vor Luther geradehin unmöglich geweſen: er zuerſt hatte den Heldenmuth, wie er ſich ſelbſt ausdrückt, „der Katze die Schelle anzuhängen," er wagte es auf Tod und Leben für die Stummen ſeinen Mund aufzuthun und laut und verſtändlich zu reden. Der Humor als die populäre, heitre Sprache einer durch den höchſten Ernſt hindurchgegangenen Reflexion taucht als ſolcher zum erſtenmal in Luther auf. Als gereifte Kunſtform erſcheint er ein Jahrhundert ſpäter bei Shakespeare, in deſſen Zeitalter auch zuerſt das Wort Humor auftaucht. Shakespeare ward der Schöpfer des poetiſchen Humors, als der ſtehenden poetiſchen Kunſtform der modernen Welt.

Das Weſen des poetiſchen Humors beſteht darin, daß er theils mit einem genialen Inſtinct des Geiſtes, theils, getrieben durch den beſcheidenen Zweifel, der des Weiſen Leuchtthurm und die Sonde der Wahrheit iſt, mit klarem Selbſtbewußtſein, mit völliger Freiheit der Reflexion, welche dem Gemüthe in ſeiner Innerlichkeit aufgegangen iſt, die äußere Welt ſich gegenüberſtellt, ſie ſich im Gemüthe abſpiegelt, gegenſtändlich macht und ſo zu ihrem Verſtändniß gelangt. Der poetiſche Humor faßt die Welt auf, wie ſie iſt. Sie ſtellt ſich ihm dar als eine Miſchung von guten und ſchlimmen Elementen, als eine Miſchung von Freude und Leid. „Das Leben, läßt Shakespeare in „Ende gut, Alles gut," den einen franzöſiſchen Edelmann ſagen, iſt ein Gewebe

von gemiſchtem Garn, gutes und ſchlechtes untereinander. Unſre Tugenden würden hochmüthig werden, wenn unſere Fehler ſie nicht geißelten, und unſre Laſter würden uns zur Verzweiflung bringen, wenn unſre Tugenden ihnen nicht wieder Muth einſprächen." „Thorheit und Unwiſſenheit, ſagt der Chorführer Therſytes in „Troilus und Creſſida", ſind der allgemeine Lauf der Welt." Der Humor findet, daß in der Welt im Ganzen mehr Schwachheit als Kraft, mehr Thorheit und Unwiſſenheit iſt, als Verbrechen und Laſter, daß es demnach mehr arme als reiche Teufel, mehr beſchränkte Tröpfe und mehr lächerliche Narren giebt, als verabſcheuungswürdige Schurken und Verbrecher. „Und zwar giebt es, ſagt J. Paul in der Vorſchule der Aeſthetik, keine einzelne Thorheit für den Humor, keine Thoren, ſondern nur Thorheit und eine tolle Welt." Der Humor kömmt daher mit ſeiner Reflexion zu der Anſicht, daß die Menſchen weder abſolut lächerlich, noch abſolut abſcheulich ſind. Er beſchönigt nicht die Thorheit und das Laſter, aber er zeigt ihnen gegenüber jene humane milde Theilnahme, jenes innige ſanfte Mitgefühl, welches der edle, gebildete, freie Menſch keinem Menſchen verweigert, auch nicht dem, der am ſtärkſten irrt und der am tiefſten gefallen iſt. Der Humor kommt ferner zur Erkenntniß, daß in der Welt viel mehr Unglück, Leid, Noth, Elend, Mühe, Kummer und Trauer iſt bei den Menſchen als Glück, Befriedigung, Genügen, Zufriedenheit, Ruhe und Freude. Er findet, daß die Menſchen deshalb vor allem des Mitleids und

der Heiterkeit bedürfen. Der Humor schilt und straft daher nicht die Menschen, auch nicht in ihrer Thorheit, sondern er erbarmt sich ihrer und giebt ihnen „der Leiden süße Milch", wie der Mönch Lorenzo in „Romeo und Julie" die Philosophie nennt. Er heitert die Menschen auf durch die Komik. Das Komische ist das vorzugsweise Befreiende in der Welt, dem Menschengemüth wird dadurch leicht und wohl. Der Humor tröstet durch die Komik und er bessert durch den Ernst, der sich hinter der Komik verbirgt. Gegen die starren, dürren, kalten, liebloſen und heuchlerischen Strafredner läßt Shakespeare dem Herzog in „Wie es auch gefällt" das tiefe Wort gegen den melancholisch gewordenen blasirten Sünder Jacques sagen:

„Es ist unsel'ge schnöde Sünde, immer nur die Sünde schelten."

Der beste Mensch ist nach Lessing der, welcher das größte Mitleiden für andere Menschen zeigt. Das humane Mitleid ist sonach die Hauptquellader des Humors: sie entströmt aus den Brunnen der Liebe, die eben in der tiefsten Tiefe, im Gemüth ruht.

Die Genesis des Humors ist also diese: Sein Ursprung ist theils der natürlich geistige Instinct, theils die gereifte Reflexion; jener läßt das Weltverständniß ahnen, diese giebt die helle, klare Orientirung. Durch das Verständniß der Welt wird der Humor zum Mitleid mit der Welt getrieben, dieses Mitleid fließt aus der Liebe, und diese Liebe, die im Gemüth ruht, ist der tiefste und innerste Lebensborn des Humors. „Der Humor, sagt J. Paul, erniedrigt das

Große, um ihm das Kleine und erhöht das Kleine, um ihm das Große an die Seite zu ſetzen und ſo beide zu vernichten, weil vor der Unendlichkeit alles gleich iſt und nichts.“ Der Humor ſetzt und muß vor der Unendlichkeit alles gleich ſetzen, weil nur da Liebe iſt, wo Gleichheit.

Der Humor legt nämlich den Maßſtab des Unendlichen an alles Endliche an.

Damit wird ſofort die Schranke, die Unvollkommenheit, der Mangel, welcher allem Endlichen anklebt, offenbar. Dem Humor iſt nur das Unendliche, das Göttliche als das Höchſte, als das Urbild alles Geſchaffenen heilig, alles Geſchaffene ſelbſt muß ſich der Reflexion in ſeiner nur endlichen Berechtigung zeigen. Nur das Ewige iſt das Vollkommene, alles Irdiſche iſt mit der Unvollkommenheit und dem Mangel behaftet. Alle irdiſche Wirklichkeit hat eine Doppelſeite, eine ernſte und eine heitre. In dieſer Weltanſchauung des Humors zeigen ſich demnach Natur und Welt, wie ſie ſind, ſowohl in der erhabenen als in der niedrigen Geſtalt. Die unbelebte Natur erſcheint in ihrer Bewußtloſigkeit, in ihrer Zufälligkeit und Flüchtigkeit, ſie zeigt ſich untermiſcht mit dem Unſchönen, dem Häßlichen. Eben ſo zeigt ſich das Leben der Menſchen. Es treten bei allen und jeden Lebensformen die erhabenen und die gemeinen, die edlen und die vulgären Elemente hervor, überall iſt das Bedürfniß, der Mangel, ſind die Gebrechen und Unvollkommenheiten wahrzunehmen, welche alle geſchaffene Exiſtenzen in ſich befaſſen. Alle und jede Lebens-

formen ſind, weil es nur irdiſche, endliche Formen ſind, nicht über die Unverbeſſerlichkeit erhaben, die nur das Unendliche hat. Selbſt die höchſten Gewalten, durch die das Leben der Menſchen gelenkt wird, die ſociale Moral der Geſellſchaft, die Oeconomie des Staats, die Organiſation der ſichtbaren Kirche, müſſen neben ihrem unendlichen innern Lebenskern ihre äußeren endlichen Unvollkommenheiten aufweiſen. Bei der erhabenſten menſchlichen Tugend drängt ſich doch der leiſe Selbſtbetrug egoiſtiſcher Triebfedern heimlich, unbewußt, unwillkürlich mit ein und die in dieſer Verkleidung überraſchte Tugend muß ſich in ihrer heitern Komik ſehen laſſen. Eben ſo hat der höchſte irdiſche Glanz an den Thronen der Fürſten und in den großen Familien der Adelsgeſchlechter ſo gut ſeine komiſche Seite, wie ſie das tiefſte Elend hat, das im niedern Volke und in den unterſten Schichten der Geſellſchaft am Bettelſtabe wandelt. Denn der Unterſchied zwiſchen hoch und niedrig iſt kein innerlicher und weſentlicher Unterſchied, er erſcheint nur als ein äußerlicher, gemachter. Selbſt bei der erhabenſten Lebensform, der religiöſen Gemeinſchaft, die in der ſichtbaren Kirche heraustritt, kommt eine komiſche Seite zur Erſcheinung, einmal in dem Verſtandeswiderſpruch der von der übertreibenden theologiſchen Dialektik ausgeklügelten Dogmen und ſodann in der Behaftung der kirchlichen Perſönlichkeiten mit kleinlichen, gemeinen, egoiſtiſchen Eigenſchaften. Alle Tugend, aller Glanz, alle Erhabenheit des Lebens hat dieſelbe Doppelſeite, die alles Endliche hat. Der

Humor entſchließt ſich daher, weil dem ſo iſt, weil die Welt ſich ihm durchgehends mit der Doppelnatur des Erhabenen und des Kleinen, des Hohen und des Gemeinen, des Traurigen und des Komiſchen darſtellt, und die Menſchen, von dieſer Doppelnatur leiden, mit ihrem Leiden deſto mehr Mitleiden zu haben, ſie deſto inniger zu lieben, der in der Welt vorſchlagenden Trauer durch energiſche Zuſammenfaſſung des Gemüths in einer ihr entgegengeſtellten kräftigen Heiterkeit zu Hülfe zu kommen und aller Vermehrung jenes nothwendigen, durch die Menſchennatur ſelbſt gegebenen Leids durch menſchliche Willkür ſich mit Macht entgegenzuſetzen. Alles daher, was das Urbild des rein Menſchlichen, das Urbild der freien, gebildeten Humanität in der Sitte, im Staat, in der Kirchenſatzung beleidigt, wird vom Humor negirt. So läßt, um nur ein paar Beiſpiele anzuführen, Shakespeare im Hamlet den Laertes zu den bigotten Prieſtern ſagen, die ſeiner Schweſter Ophelia, nachdem ſie ſich, aber im Wahnſinn, ertränkt hat, das Requiem verweigern:

„Senkt ſie nieder
Und ihrer ſchönen unbefleckten Hülle
Entſprießen Veilchen. Wiſſe, ſtarrer Prieſter,
Im Engelchor wird meine Schweſter ſchweben,
Wenn heulend du da unten liegſt.“

Und der König von Frankreich ſagt in „Ende gut alles gut“ zu dem Grafen v. Rouſſillon, der die Helena, weil ſie, obgleich mit allen Gaben der Natur geadelt, die Tochter eines armen bürgerlichen Arztes iſt, nicht zur Gemahlin haben will:

„Es ist doch seltsam,
Daß unser Blut, wenn man's zusammengösse,
Durchaus nicht Unterscheidung irgend leidet,
Nach Farbe, nach Gewicht und Lebenswärme,
Und stehn doch jetzt so mächtig unterschieden.

Das ist des Adels Schmach
Führt man ihn anmaßlich im Stammbaum nach
Und thut der Ahnen unwerth. Adel ehrt,
Wenn man durch Thaten ist der Ehre werth,
Nicht durch die Ahnen.
Wo große Zuthat bläht und keine Tugend ist,
Giebt es nur wassersücht'ge Ehre."

Der Humor verwirft nicht die Auctorität, weder in der Kirche, noch im Staat, noch in der Sitte, aber er verwirft die rein äußerliche, gemachte, starre Auctorität, er will allüberall eine innerliche, humane, gebildete Auctorität. Er kämpft gegen alle Uebertreibungen an, er setzt sich mit Macht gegen sie. Alles, was äußerlich gelten will, soll sich durch inneren Adel legitimiren. Es giebt für den Humor ein sehr klares, festes Urbild der Sittlichkeit. Er ist von der Unabweisbarkeit einer vernünftigen Organisation des Staates lebhaft durchdrungen, ihm gilt die Religion als ein unsterbliches Bedürfniß des Menschen; der Lebenskern der Moral, des Staats, der Religion, der ein innerer und nothwendiger ist, ist dem Humore heilig. Aber über jede Lebensform, die ohne diesen Lebenskern in sich zu tragen, ohne die Beglaubigung, das Siegel des Nothwendigen, Unendlichen, Göttlichen aufzuweisen, die Miene einer nothwendigen, unendlichen, göttlichen Macht annimmt, erhebt sich der Humor mit seiner

innerlichen Freiheit und vernichtet die Einseitigkeit und Ueberschätzung.

Der poetische Humor ist demnach die bei Shakespeare zuerst heraustretende neue Kunstform, in welcher das moderne romantische Ideal als das Ideal der innerlich freien, gebildeten Humanität in der Herrlichkeit seiner vollendeten Erscheinung sich darstellt. Dem modernen, der phantastischen, Blödigkeit des Mittelalters entwachsenen Geiste, der mit geöffneten hellen, klaren frischen Augen in die Welt blickt, ist ein gereiftes Verständniß der Welt in der Freiheit des Selbstbewußtseins und in der Macht der Bildung aufgegangen und mit diesem Verständniß durchdrungen hat Shakespeare, sich von den mittelalterlichen Traditionen losreißend, sich auf eigene Füße gestellt. Der moderne Geist hat sich in der tiefsten Innerlichkeit des Gemüths, in der er die Macht der Unendlichkeit zu tragen sich bewußt geworden ist, zusammengefaßt, und hat mit der Freiheit der Reflexion die Welt durchdrungen, sie sich verständlich gemacht. Er beherrscht nun die Welt, indem er sie nach dem ihm aufgegangenen Ideal der innerlich freien, gebildeten Humanität mit Liebe gestaltet. Er geht nicht in der Welt auf, wie das heidnische Alterthum in ihr aufging, er stößt sie aber auch nicht von sich weg, wie das ascetische Mittelalter sie von sich weg stieß. Er überschätzt und unterschätzt sie nicht, er nimmt sie, wie sie ist, er tarirt sie nach ihrem wahren Werthe. Er lebt sich mit der innerlichsten Sympathie in die Welt hinein, zieht sie an sich, läßt sich aber von ihr

nicht bewußtlos ziehen, er ſchwebt mit klarem Selbſtbewußtſein über ihr, er beherrſcht ſie mit der unendlichen Freiheit der Reflexion.

Das moderne Ideal der freien, gebildeten Humanität, in welchem der moderne unendliche Geiſt in die endliche Form hinaustritt, geht über das claſſiſche und über das romantiſche Ideal hinaus. Es ruht nicht in ſich ſelbſt befriedigt, wie dies beim claſſiſchen Ideal der Fall war, das ganz auf der heitern, befriedigten Harmonie ruht, es bleibt aber auch nicht bei der Sehnſucht der Trauer ſtehen, die die Seele des romantiſchen Ideals war, ſondern es ſucht, da nun einmal durch die ſeit dem Proteſtantismus aufgetauchte, vom Zweifel bewegte Reflexion des Selbſtbewußtſeins die Unruhe wieder erregt worden iſt, dieſe durch eine neugewonnene höhere Ruhe zu heilen und dadurch eine vollſtändige Verſöhnung zwiſchen Geiſt und Sinnen zu Stande zu bringen. Es iſt in der Reflexion des Selbſtbewußtſeins der Gegenſatz, die Differenz, der Widerſpruch, den die Welt zeigt, wahrgenommen worden. Der Humor ringt und kämpft nun, bis er dieſen Zwieſpalt ausgeſöhnt hat und dieſe Ausſöhnung kommt zu Stande, indem der Humor ſich bewußt wird, daß der Widerſpruch im Leben ein nothwendiger Widerſpruch und zwar ein Widerſpruch des Unendlichen und Endlichen iſt, ein Widerſpruch des erhabenen, tragiſchen Ernſtes, den nur das Unendliche hat und der heitern Komik, mit der alles Endliche behaftet iſt.

Der Kampf, den der Humor kämpft, um den Widerſpruch des Lebens zu verſöhnen, iſt der Kampf des Spottes, des Zornes der Reflexion mit der Sehnſucht und Trauer der romantiſchen Empfindung und der Triumph des Sieges wird durch die Liebe erlangt. „Empfindſamkeit und Spott, ſagt Börne, ſind die beiden Pole des Humors, die Empfindſamkeit iſt der anziehende, der Spott der abſtoßende Pol. Aber nur in der Mitte iſt der Indifferenzpunkt der Liebe. Hier in der Liebe, wo jene beiden Pole verſöhnt zuſammentreffen, ſchmilzt die Empfindung den Froſt des Spottes oder der Spott kühlt ſäuſelnd die Sonnengluth der Empfindung ab. Der gute Geiſt der Liebe, der verſöhnt und bindet, iſt es, der die Brücke baut über alle Spalten und Spaltungen des Lebens.“ Dieſer gute Geiſt überwindet mit der Heiterkeit der Komik den Ernſt der Romantik, und deshalb hat J. Paul das Humoriſtiſche ſehr richtig das Romantiſch-Komiſche genannt. In der modernen Weltanſchauung des Humors durchbricht die überwältigende Macht der Liebe alle endlichen Schranken und ſchwebt in der Innerlichkeit des Gemüths ſich erhebend, gleichſam als des Geiſtes Adler, auf der letzten Höhe des Endlichen in die Unendlichkeit auf. Sie verliert hier die unter ihren Füßen liegende ſchmutzige, niedere Beſchränktheit des Endlichen aus den Augen. Aber in dem freien Aether der Unendlichkeit ſich badend, verliert ſich doch die Liebe nicht phantaſtiſch, ſondern ſie kehrt wieder in ſich ſelbſt zurück, kraft des Princips der modernen Weltanſchauung, kraft des Princips

der beſonnenen Innerlichkeit. Sie kommt aus der Aetherregion wieder auf die Erde herunter, ſie hat im Born der Unendlichkeit die Kraft für das Gemüth eingeſogen, die Beſchränkheit des Endlichen zu ertragen und ſie verklärt nun die Nebel und Sümpfe der irdiſchen Nothwendigkeit mit dem Roſenroth der ewigen Freiheit, die ſie aus dem Behagen des Selbſtbewußtſeins in der Selbſtbeſpiegelung geſchöpft hat. Der Humor, der poetiſche Humor, als die gereifte moderne Kunſtform, iſt ſonach die Spitze der Freiheit, wodurch die Perſönlichkeit ſich in der Reflexion die Welt verſtändlich macht und mit der Liebe des Gemüths ſie durchdringend, ſich mit ihr ausſöhnt und ſo zum Genuſſe ihrer ſelbſt und der Welt kommt und ſich in allen Lebenslagen mit einem heitern Weltbehagen auf der Höhe des Daſeins erhält.

Der moderne poetiſche Humor iſt nicht blos das naive, real-natürliche Behagen, mit dem das Alterthum die Welt den Sinnen heiter genießbar machte; er iſt auch nicht blos die ſentimentale, ideal-phantaſtiſche Auffaſſung der Welt, mit der die Romantik des Mittelalters, die Sinne abtödtend, den ernſten, rein geiſtigen Genuß des Lebens ſich zu verſchaffen verſuchte: der Humor iſt die Verbindung des naiven, natürlichen Realismus der Alten und der ſentimental-phantaſtiſchen Idealität der mittelalterlichen Romantik durch ein Drittes, die Freiheit der Reflexion, welcher durch die Macht der Weltbildung ein gereiftes, klares Weltverſtändniß aufgeſchloſſen iſt. Durch dieſes Welt-

verſtändniß iſt erſt jetzt dem Geiſte die innerlich freie und gebildete Humanität als der wahre Maßſtab, nach dem die Dinge in der Welt zu meſſen ſind, zum Bewußtſein gekommen. Ich ſage: die gebildete Humanität, denn das Ziel und Streben der modernen Bildung war, in der Welt zu Hauſe zu werden, ſie ſowohl den Sinnen als dem Geiſte genießbar zu machen.

Die humoriſtiſche Weltanſchauung iſt zugleich naiv-heiter und ſentimental-ernſt. Ohne die Trauer und ohne die Sehnſucht, die die Alten noch nicht kannten, die erſt die Romantik in die Menſchen gebracht hat, giebt es, wie ich ſchon oben andeutete, keinen Humor, der Humor überwindet aber die Trauer und die Sehnſucht durch die Freiheit der Reflexion. Die phantaſtiſche Liebe der Romantik des Mittelalters konnte die Trauer und Sehnſucht noch nicht überwinden; ſobald dieſe phantaſtiſche Liebe durch den Zweifel erſchüttert wurde, trat die Unruhe ein. Die mit der Beſonnenheit und Ruhe der Reflexion geſtählte Liebe des modernen Humors hat es vermocht, dem Menſchengemüth den Frieden zurückzugeben und ihm ein höheres Genügen und Behagen zu verſchaffen, als das Alterthum und das Mittelalter gekannt hatte. Im Gemüthe faßt ſich des Menſchen tiefſte Befriedigung zuſammen, denn das Gemüth iſt die Totalität des Menſchen: im Alterthum, wo die durchgeiſtete Form, die in der Plaſtik in ihrer Herrlichkeit hervortrat, das Höchſte war, fand der Geiſt eine nur einſeitige Befriedigung, wie im Mittelalter, wo der Seelenausdruck, der in der Malerei in ſeiner Herr-

lichkeit hervortrat, das Höchste war, die Seele. Der moderne Geist schwang sich auf den Gipfel des Weltbehagens in der humoristischen Poesie Shakespeare's.

Die Elemente, die in der humoristischen Poesie Shakespeare's spielen, sind nicht blos einzelne, sondern es sind alle schaffenden Menschenkräfte zugleich. Scherz und Ernst, Laune und Spott, Witz und Tiefsinn, Einbildungskraft und Urtheil, Empfindung und Gesinnung, Phantasie und Vernunft, Kopf und Herz, Geist und Seele, spielen alle harmonisch zusammen, und flammen aus dem Mittelpunkt des Menschen heraus, aus dem Gemüthe.

Die Innerlichkeit des Gemüths ist die Region, aus der der Humor ausströmt, und die Freiheit des Selbstbewußtseins ist die Energie dieser Innerlichkeit des Gemüths. Schriftsteller ohne diese Energie sind nicht Humoristen — die blos witzigen, launigen, komischen, satyrischen Schriftsteller sind noch lange keine Humoristen. Shakespeare besaß jene Energie der Freiheit des Selbstbewußtseins im höchsten Grade, und daher gelang es ihm auch so wunderbar, selbst in seinen hochtragischen poetischen Schöpfungen, alle mit der treusten Unmittelbarkeit bloßgelegte schreiende Widersprüche des äußern Daseins auszugleichen und die herben Dissonanzen zwischen der individuellen Freiheit und der allgemeinen Nothwendigkeit, in eine heitre Harmonie zusammenzufassen. Shakespeare besaß den Schlüssel zu dem wahren Geheimniß der Welt, in welcher ein ewiger Kampf zwischen der Freiheit und der Nothwendigkeit besteht, er wußte, daß im tiefsten Grunde dieser Kampf in der Welt

nur ein Kampf der Freiheit des Einzelnen mit der Freiheit des Weltganzen ist. Alles gleicht sich aus, alles compensirt sich in der Welt durch die Reflexion. Es war seiner genialen Intuition lange vor den philosophischen Systemen des Cartesius, Spinoza, Jacob Böhme zur klaren Offenbarung gekommen, daß nur der Gedanke die Weltmacht ist, die jedes Individuum auf den Standpunkt erhebt, wo es mit Freiheit und Selbstständigkeit sich bewußt wird, daß die Dinge der Welt sich ihm als gut oder böse darstellen. Es giebt kein absolut Gutes oder Böses in der Welt, es giebt nur ein relativ Gutes oder Böses. Shakespeare geht in der Handhabung der Freiheit der Reflexion so weit, daß er einmal den Hamlet die tief sinnigen Worte sagen läßt, die ganz so wie Worte Spinoza's klingen:

„An sich ist nichts weder gut noch böse, das Denken macht es erst dazu."

Das ist ganz dasselbe, was Spinoza sagt: „Nur in soweit ist etwas gut oder schlecht, in wiefern die Seele dadurch bewegt wird, nicht eine That ist schlecht an und für sich, sondern weil jemand dadurch sich als undankbar, unbarmherzig etc. erzeigt." Die Freiheit der Reflexion, das Behagen der Selbstbespiegelung in allen Lebenszuständen, ist die Seele des Humors. Im Humor lebt die freudige Gewißheit, daß das freie, sich mit der Reflexion die Widersprüche des Lebens ausgleichende und über dieselben sich erhebende und sie sich zurechtlegende Gemüth alle herbe Uebel der Welt, die nothwendige Uebel sind, alle schlimme Ge-

brechen, die der Menschheit als ihre Urschwächen angeboren sind, alle einengende, kleinliche und schmutzige Behaftung mit dem Niedrigen und Gemeinen, die das Leben unvermeidlich im Gefolge hat, zu ertragen, ja zu überwinden fähig ist. Die humoristische Weltanschauung wurzelt in der Ueberzeugung, daß alles eitel in der Welt ist und daß auch Alles so erfaßt werden muß. Der Kernpunkt ihres Wesens ist diese Weisheit des weisesten Königs, eine Weisheit, die, indem sie die Illusion von einem unwandelbaren Glücke auf Erden aufgiebt, doch nicht die Sinne und das Herz, doch nicht die Schönheit und die Liebe aufgiebt, sondern in und mit ihnen den Menschen fröhlich und guter Dinge sein, und die Traurigkeit ferne halten läßt. Darum kehrt der Humor auch mehr die Seite seines Doppelgesichts mit dem milden Lächeln, als die mit dem erhabenen Ernste, nach dem Menschen hin.

Der poetische Humor, der Ausfluß des modernen poetischen Gemüths, die Grundstimmung der genialen Gemüthlichkeit, ist, wenn man das Wort mit **Einem** andern Worte übersetzen will, das geniale, poetische Weltbehagen, die frische, freudige, fröhliche Hingabe des modernen, genialen, poetischen Gemüths an die Welt in der Innerlichkeit der Reflexion. Im Humor verbindet sich die Phantasie der Romantik mit der Besonnenheit des philosophischen Geistes; die Phantasmen wirft er weg und behält nur den Gemüthskern und die Poesie. Er schränkt die schwärmerische Phantasie darauf ein, das rein Menschliche von dem Menschen, aber nicht das Uebernatürliche zu for-

dern. Die humoristische Weltanschauung hat das rechte Verständniß des christlichen Spiritualismus gefunden. Sie ist darüber mit sich zu einem festen Abschluß gekommen, daß die Welt zu gebrauchen, aber nicht zu mißbrauchen sei. Sie ist so der directe Gegensatz der mittelalterlichen phantastischen Weltverachtung und Weltabtödtung, wie sie in dem trübseligen und doch so heuchlerisch gewordenen Pfaffen- und Mönchthum am Ende des Mittelalters zu aller Welt Abscheu sich zeigte. Der Humor ist der helle und heitre Geist, mit welchem Luther den unheimlich gewordenen Spuk dieses Pfaffen- und Mönchthums ausgetrieben und, zu dem gesunden Realismus der Alten zurückkehrend, die drei freundlichen Mächte des Lebens: Wein, Weib und Gesang demselben wieder zurückgebracht hat. Der Humor ist die Durchdringung und Ausgleichung des christlichen Spiritualismus mit jenem gesunden Realismus der Alten.

Luther war der erste praktische Lebensphilosoph, der erste bürgerliche Weise der modernen Welt, gerade so wie Sokrates der erste praktische Lebensphilosoph, der erste bürgerliche Weise der antiken Welt war.

Ich möchte, indem ich Luthern und den Protestantismus als den Ausgangspunkt der humoristischen Weltanschauung hinstelle, nicht mißverstanden werden. Ich sagte oben, daß der Humor theils natürlicher Instinct des Geistes, theils klares, gereiftes Bewußtsein des Geistes ist. Ich muß dies besonders betonen. Bei Luther's Humor schlägt der geniale, geistige Instinct weit mehr noch vor der philosophischen Reflexion vor, aber diese Reflexion ist doch schon da.

Mit so klarem Weltbewußtsein, wie später Shakespeare, ging Luther freilich noch nicht zu Werke. Auch ist die Form, die bei Shakespeare in voller, poetischer Durchbildung erscheint, bei Luther noch roh und unbehülflich, es war ihm in seiner religiösen Mission nur um derbe, eindringliche Wahrheit zu thun, um poetische Schönheit der Sprache natürlich gar nicht. Es kann auch meine Meinung nicht sein, behaupten zu wollen, daß Elemente und Anklänge des Humors früher sowohl im Alterthum, als im Mittelalter sich nicht hätten sehen lassen. Sie ließen sich allerdings sehn. Anklänge des Humors finden wir schon bei den alten Geschichtsschreibern und Rednern, bei Aristophanes, welchem der Gegenstand seiner Komik, der athenienſische erkrankte Staat, auch im Untergange noch poetisch, Stoff zu Satyren gab, die an einen großartigen, wahrhaft tragischen Humor sich schon annähern. Nur tritt in dem eigentlichen Humor das Subject mehr hervor und die Alten, die vorherrschend nach Objectivität hinstrebten, besitzen diese Subjectivität nicht. Den Kern der humoristischen Weltanschauung hat im Alterthum nur der weise König Salomo unter den Juden ausgesprochen, diese Weltanschauung ging aber bald darauf in ihrem Unglück verloren, der tragische Ernst der Propheten trieb sie aus. In den satyrischen Productionen des Mittelalters, in den oben erwähnten Volksbüchern Tyll Eulenspiegel und Reineke Fuchs, in dem Narrenschiffe Sebastian Brands u. s. w. tritt die Subjectivität des Humors auch noch nicht so in den

Vordergrund vor. Ein gleichsam verstohlenes Protestiren versuchten mehrere italienische Maler im früheren Mittelalter, z. B. Giotto, der wie Rumohr in den italienischen Forschungen darauf aufmerksam gemacht hat, neben dem Pathetischen in den heiligen Vorgängen, die er malte, auch das Burleske hinstellte, welches er im Wesen des Mönchthums bemerkte; Boccaccio's heitrer Spott gegen die entartete Geistlichkeit kommt der des Lucian gleich, seine Darstellung ist aber objectiv das Komische, das Burleske ist in der sinnlichen Unmittelbarkeit des Gegenstands fixirt, die subjective Freiheit der Reflexion ist noch nicht da. Alle die vereinzelten Elemente und Anklänge des Humors, die im Mittelalter aufgetaucht waren, condensirten sich allererst im Protestantismus, in Luther schoß der Crystall zusammen. Wie man auch über Luther urtheilen möge, das wird man ihm lassen müssen, daß keiner vor und nach ihm das treuherzige, deutsche Gemüth nach seinem tiefsten, innersten Wesen so aus- und angesprochen hat, als er. Der Humor aber ist der Ausfluß dieses Gemüths, er ist die Gemüthlichkeit, jenes Zusammenfassen des Gemüths, jenes muthige, beherzte Hinuntersteigen in die Tiefen des Gemüths, um sich die Freiheit der Reflexion daraus hervorzuholen. Luther beschränkte sich mit dieser Freiheit der Reflexion auf das religiöse Gebiet, ein so klares universales Weltbewußtsein, wie Shakespeare hatte er, wie gesagt, noch nicht und konnte es nicht haben, die wiederauflebenden Wissenschaften

mußten erſt die Nacht des Mittelalters vollends aushellen und lichten.

Bei den Alten fehlte die Unendlichkeit der Reflexion, im Mittelalter die Freiheit der Reflexion. Erſt das Chriſtenthum ſchloß die Unendlichkeit des Geiſtes auf, erſt die Reformation brachte die Freiheit der Reflexion. Das Alterthum hatte noch einen beſchränkten Horizont, die Romantik erſt weitete ihn aus; das Mittelalter war noch zu feſt an die Auctorität gebunden, ſelbſt die begabteſten Menſchen konnten ſich nicht zu der innerlichen Freiheit der Reflexion erheben, oder wenn ſie ſich dazu erhoben, wurden ſie von der Auctorität verdammt und verbrannt. Erſt Luther's Oppoſition gegen die Auctorität, welche glückte und durchſchlug, eroberte dem Geiſte die Freiheit der Reflexion und wies zugleich der Unendlichkeit des Geiſtes, die das Chriſtenthum aufgeſchloſſen hatte, aber im Mittelalter nur phantaſtiſch gebraucht worden war, ihr feſtes Object an, die beſonnene Durchdringung der endlichen Welt in dem rechten Verſtändniß, in dem rechten Gebrauche derſelben. Erſt in Luther glänzt der helle, klare Demant jener Gemüthlichkeit, die Unendliches und Endliches, die Himmel und Erde in das rechte Verhältniß zu einander ſtellte. Während die mittelalterliche, ſpiritualiſtiſche Weltanſchauung die Erde in den Himmel verlegte, zieht die moderne, gemüthliche Weltanſchauung den Himmel auf die Erde herunter. Der Ausdruck dieſer Gemüthlichkeit iſt der Humor. Er iſt es, der Himmel und Erde ſo verknüpft und verbindet, daß es dem Menſchen, indem

er sich mit dem lieberfüllten Gemüthe der Welt hingiebt, sie gebraucht, aber nicht mißbraucht, wohl wird auf der Erde.

Bei Luther wirkte, wie ich nochmals wiederhole, der Humor mehr noch als Instinct, als Reflexion; ein bei weitem klareres, gereifteres Weltverständniß, eine bei weitem allgemeinere Menschenkenntniß, einen bei weitem tieferen Einblick in den sich aus der innern Nothwendigkeit der Charaktere entwickelnden Proceß der Weltgeschichte treffen wir bei Shakespeare. In Shakespeare's Gemüth hat sich die moderne Welt- und Lebensweisheit, die die Reformation gebracht hatte und die seitdem noch mit dem besten Marke der neuaufgelebten Wissenschaften genährt worden war, zu einer compacten Macht zusammengefaßt, zur poetischen Lebensmacht der modernen Bildung. Man hat immer geklagt, daß der Protestantismus keine eigenthümliche Kunst hervorgebracht habe. Es ist wahr, der antiken Hauptkunst der Plastik und der mittelalterlichen Hauptkunst, der Malerei, ist der Protestantismus nicht förderlich gewesen. Aber die Hauptkunst, die er geschaffen hat, ist die moderne Poesie, das große Drama Shakespeare's. Dieses große Drama ist unwidersprechlich Product des Protestantismus: ohne die Freiheit der Reflexion, die der Protestantismus gebracht hatte, wäre die poetische Schöpfung Shakespeare's geradehin unmöglich gewesen. Die neue Zugabe, die die Reformation, der Protestantismus, zu der mittelalterlichen Romantik gebracht hatte, die Klarheit, die Freiheit, die Besonnenheit der Reflexion,

das tüchtige Weltverständniß, die gereifte, praktische Lebensweisheit ist die Glorie der Poesie Shakespeare's. Wie Luther der neue Sokrates, so ist Shakespeare der neue Homer. Wie im Homer, dem ältesten antiken Dichter, der Kern des Wissens der Alten enthalten ist, so ist in Shakespeare, dem ältesten modernen Dichter das beste Theil der Weisheit der modernen Lebensbildung enthalten. Die Klarheit seiner Reflexion wirft helle Strahlen in die dunkeln Kammern der menschlichen Herzen, seine tiefe, psychologische Menschenkenntniß läßt sie in ihrer wahren Gestalt sehen. Er beleuchtet die dunkeln Wege, die das Menschengemüth wandelt und er wird mit dieser Beleuchtung ein Retter und Befreier von dem mannichfachen Unglück, dem die Menschen verfallen. Außerordentlich tief und wahrgedacht ist, was Börne einmal sagt: „Unglück ist Dunkelheit, wem man die Gestalt seiner Schmerzen zeigt, dem zeigt man deren Grenzen."

Mit seinem großen Schatz von Welt- und Lebensweisheit, der unschätzbaren Errungenschaft des Protestantismus, ausgerüstet, ging Shakespeare auf die poetische Gestaltung der Welt, der gesammten sich ihn darbietenden Wirklichkeit los. Er ließ in den ernsten und heitern Glockentönen seiner dramatischen Schöpfungen zuerst den vollen Einklang von Poesie, Philosophie und Religion ertönen. In der heitern Fassung der Dichtung gelangte jetzt zugleich auch die ernste psychologische Wahrheit des Lebens, wie es wirklich ist, zur Erscheinung und das Drama erfüllte

seine höchste Aufgabe: nicht blos ein fröhliches, erheiterndes Spiel wie es noch bei Calderon ist, sondern auch eine Schule der Erkenntniß der Menschennatur, der Aufklärung über die wichtigsten Wahrheiten des Lebens zu sein. Shakespeare's Humor, welcher alle Gegensätze des Lebens, die erhabenen und die niedrigen, die tragischen und komischen Elemente des Daseins, mit vollkommner Freiheit behandelt, legte sie keck, so wie sie in der Wirklichkeit vorkommen, auch neben einander dar und dadurch schloß er ein Verständniß des Lebens auf, wie es keinem früheren und späteren Dichter so erschöpfend aufzuschließen geglückt ist: denn, wie Homer für die alte Welt, ist Shakespeare für die neue Welt ganz unzweifelhaft der vielseitigste, mannichfaltigste und reichste Dichter, ein Dichter, vor dem sich selbst der doch sonst sich nicht arm fühlende Goethe in den Staub beugen mußte, denn er sagt von ihm: „Es giebt kein Motiv des Menschenlebens, das Shakespeare nicht dargestellt hätte! Und mit welcher Leichtigkeit und Freiheit! Man kann über Shakespeare gar nicht reden, es ist alles unzulänglich. Er ist kein Theaterdichter, an die Bühne hat er nie gedacht, sie war seinem großen Geiste viel zu enge, ja selbst die ganze sichtbare Welt war ihm zu enge. Er giebt uns in silbernen Schalen goldene Aepfel. Es ist ein höheres Wesen, zu dem ich hinaufblicke und das ich zu verehren habe." Shakespeare vollbringt die poetische, humoristische Gestaltung des realen Lebensstoffes mit urkräftigem Behagen, mit der heitersten, frischesten Lust, mit der gleichsam göttlichen

Naivetät, die die Weltſchöpfung ſelbſt hat, er vollbringt ſie mit einer eben ſo übermenſchlichen Sicherheit, dreiſt, rückſichtslos, unwiderſtehlich, gewaltig und machtvoll. Shakespeare ſcheint oftmals eine Unempfindlichkeit und Härte gegen die individuellen Leiden, welche die Freiheit des Menſchen in ihrem Gefolge hat, zu zeigen, aber die univerſale, heitre Gemüthlichkeit, mit welcher er über allen ſeinen poetiſchen Schöpfungen ſchwebt, verſöhnt wieder mit jener ſcheinbarer Härte, man ſieht doch ſehr bald, daß ſie nicht im Gemüthe des Dichters, ſondern daß ſie in der Wirklichkeit der Welt ruht, die er darzuſtellen hat, wo die Freiheit des Einzelnen durch die allgemeine Freiheit nothwendig hart begrenzt wird. Es iſt wahr, Shakespeare zeigt, wie Beethoven, deſſen Liebling, wie wir wiſſen, Shakespeare war, und welcher der Shakespeare der Muſik iſt, einen ungeheuren titanenhaften Trotz und Ungeſtüm, wenn er die Handlung zur äußerſten Entſcheidung unerbittlich zutreibt, da, wo das Herbſte den Menſchen ereilt, aber nur deshalb ereilt, weil er mit ſeinem individuellen Willen gegen die allgemeinen Schranken der ſittlichen Weltordnung, die das Weltganze innerlich zuſammenhalten, ſich ſetzte. Aber bei allem dieſem titanenhaften Trotz und Ungeſtüm läßt er doch immer wieder die liebenswürdige, kindliche Unſchuld ſeiner ſanften Seele durchſchimmern und ſchmückt die lichten Momente der ihrem ſelbſterwählten Verderben entgegengehenden Exiſtenzen noch mit den ſchönſten Blumen ſeiner heitern Poeſie aus. Mitten unter den Blitzen einer gerechten Vergeltung, die die

Schuldigen ereilt, die flammend herniederzucken, ſehen wir ihn noch die Lebenswege ſeiner dem Falle geweihten Helden mit Roſen beſtreuen; mitten unter dem grollenden Donner des drohend finſter über ſie hereinbrechenden inneren und äußeren Gerichts ſehen wir den Dichter noch heiter lächeln: denn er ſteht im hohen Bewußtſein der ſtrengen Weltgerechtigkeit, welche vollzogen werden muß. Shakespeare's Gemüth iſt ein unerſchöpflicher Born der mit der erhabenſten Beſonnenheit verbundenen Liebe, mit der er alles umſchlingt und an ſein Herz drückt. Sein Gemüth faßte alle jene ſanften Züge von menſchlich fühlender Theilnahme und edler Humanität in ſich zuſammen, welche die ſchönſten Grundtugenden der gebildeten proteſtantiſch-germaniſchen Welt ſind. Es iſt dieſes Gemüth gleichſam die innere Centralſonne, die mit ihrem ſanften Licht und ihrer heitern Wärme ſich über die geſammte Außenwelt ergießt und Erde und Leben verklärt. Die Sprache dieſes Gemüths iſt der Humor: er iſt die freie und fröhliche Ausdrucksweiſe der modernen Weltanſchauung, des idealiſchen aber nicht phantaſtiſchen, das liebeerfüllten aber weltvertrauten Menſchen.

Wie die Liebe, ſtellt ſich der Humor in Einklang mit der Welt, er läßt ſich nie gegen ſie erbittern. Er unterſcheidet ſich dadurch von der Ironie, welche als neuſte Kunſtform in der Poeſie der neuſten Zeit aufgetaucht iſt. Die Ironie iſt wieder ein Zurückbiegen aus der univerſalen Weltanſchauung des Gemüths, welche der Humor gewonnen hat, in die particulare

des ſubjectiven Geiſtes. Wie die Burleske und Satyre die objective Vorſtufe des Humors war, iſt die Ironie die ſubjective Ueberſtufe deſſelben. Nur im Humor durchdringen ſich objective Wirklichkeit und ſubjective Reflexion völlig, bei der Burleske ſchlägt die handgreifliche Unmittelbarkeit des Objects, bei der Ironie die egoiſtiſche Reflexion der Perſönlichkeit vor. Nur der Humor hat jene höchſte Erhabenheit des Ernſts, der in dem Gegenüberſtellen und dem Widerſpruch des Unendlichen und Endlichen liegt; Ironie, wie Burleske und Satyre haben dieſen erhabenen Ernſt nicht, denn beide ſtellen immer nur endliche Widerſprüche hin, die Burleske und Satyre objectiv die Widerſprüche, mit denen die irdiſchen Zuſtände als ſolche behaftet erſcheinen, die Ironie ſubjectiv die Widerſprüche, in welche die endlichen Perſonen als ſolche und uneingedenk des Zuſammenhangs mit dem Weltganzen hineingerathen. Der Quellpunkt der Ironie iſt mehr oder weniger die Gebundenheit des particularen Egoismus des Geiſtes, im Gegenſatze der Freiheit der univerſalen Liebe des Gemüths. Die humoriſtiſche Weltanſchauung iſt, weil ihr in der Unbefangenheit und Freiheit des Gemüths ein Verſtändniß des wahren Zuſammenhangs der Wirklichkeit der Welt aufgegangen iſt, immer auch mit einer gerechten und billigen Weltſchätzung verbunden; die ironiſche dagegen in ihrer Gebundenheit läßt ſich nicht ſelten Ungerechtigkeit in der Beurtheilung der Weltverhältniſſe zu Schulden kommen, weil ihr jenes Verſtändniß des Weltzuſammenhangs nicht gegenwärtig iſt, weil ſie die Welt nur von ihrem

egoistischen Standpunkte aus betrachtend, das Harmonische des Weltzusammenhangs selbstwählerisch vornehm negirt. Der Humor faßt die Welt auf, wie sie ist, die Ironie bezieht Alles auf sich. Der Humor ist bei der schlechten Unmittelbarkeit und Wirklichkeit der Welt fröhlich und guter Dinge; die Ironie läßt nur das gelten, was dem wählerischen Ich genehm ist. Das Princip des Humors ist ein schöpferisches, das der Ironie ein auflösendes Princip. Der Humor ist allseitig, die Ironie einseitig. Der Humor waltet ganz ungebunden und frei, die Ironie dünkt sich zwar frei, macht sich aber abhängig von der Welt, denn das Ich wird im Grunde von ihr beleidigt. Bei der Ironie zieht sich das in seiner Selbstgefälligkeit und Eitelkeit von der Welt beleidigte Ich von der schlechten Wirklichkeit zurück, will sich rächen und wird deshalb ungerecht und bitter. Der Humor verlacht die Thorheit der Welt und er bessert dadurch, die Ironie spottet und bestärkt damit nur die Thorheit und Böswilligkeit. Eben darum läßt Shakespeare Portia im Kaufmann von Venedig den in seinem Sinne sehr tiefen Ausspruch thun:

„Fürwahr, eine Sünde ist's, ein Spötter zu sein!“

Der Humor in seiner edeln, schönen Treuherzigkeit und harmlosen, kindlichen Unbefangenheit ist allezeit schonend und mild gegen alle Menschen, obgleich er schonungslos und hart gegen sich selbst ist. Der Humor ist Uebermacht das in der universalen Liebe mit der Welt sympathisirenden Gemüths, die Ironie ist, indem sie einseitige Ueberschätzung des particularen,

mit der Eigenliebe von der Welt sich abkehrenden Geistes ist, nothwendig Ohnmacht des Gemüths. Die Ironie ist spöttisch und ärgerlich und bitter. Sie ist blasirt, sie ist krank, sie kränkelt am Weltschmerz. Der Humor ist gesundestes Weltbehagen, freie, kräftige Auffassung der Welt und frisches, fröhliches Sichgenügenlassen an derselben in ihrer Unmittelbarkeit. Selbst wo das Hochtragische des Lebens vorschlägt, ist die Weltanschauung Shakespeare's doch niemals gegen die Welt ungerecht und einseitig bitter. Shakespeare ist in seinen späteren Stücken, wie im Lear, im Macbeth, im Othello, im Timon von Athen wohl herbe, hart, eisern, fast bis zur Starrheit, aber er ist nie egoistisch, nie ungerecht, nie zeigt er sich von der ätzenden, auflösenden Bitterkeit eines ohnmächtigen Weltschmerzes zerfressen. Selbst Timon in seinem hochtragischen Menschenhasse ist ein kräftiger und unegoistischer Menschenhasser, er kehrt seinen Menschenhaß nicht blos gegen die Menschen, sondern gegen sich selbst, er sagt:

„Timon haßt seines Gleichen und sich selbst"

und bis zu seinem hochtragischen Ausgang verachtet und verwirft er den Weltschmerz, wie Shakespeare den Alcibiades in den letzten Worten des Stücks auch ausdrücklich ihm das Zeugniß geben läßt.

Alle Stücke Shakespeare's, selbst die hochtragischen sind noch von einem sanften Abglanz und Schimmer seiner in der reinsten Humanität durchgeklärten, echt poetischen Weltanschauung überleuchtet. Sie erfüllen

die Seele mit angenehmen Schauern, nie rufen sie widerliche und unangenehme Empfindungen hervor.

Der Humor Shakespeare's ist, obgleich er zuweilen, doch selten im Gebiet des Sentimentalen bis zum Wehmüthigen herabsteigt, durch und durch kräftig und männlich. „Shakespeare, sagt Schlegel, der immer seiner Sache gewiß war, stark genug zu rühren, wenn er wollte, hat durch freiere Spiele mitunter die Eindrücke absichtlich gemäßigt, wo sie sonst zu schmerzlich geworden wären und zugleich eine musikalische Linderung der Theilnahme angebracht. Er hatte noch nicht so rohe Begriffe von seiner Kunst, wie manche Neuere zu haben scheinen, als ob der Dichter, wie der Bauer im Sprichwort, zweimal auf eine Stelle schlagen müsse. Ein alter Rhetor warnte vor allzulangem Verweilen bei Erregung des Mitleids. Er bemerkte sehr richtig: nichts trockne so geschwind als Thränen. Shakespeare handelt, diesem sinnreichen Ausspruch gemäß, ohne ihn zu kennen.“ Hat Shakespeare sich einmal in den Ocean der unendlichen Wehmuth versenkt, so rafft er sich doch bald wieder auf, taucht empor ans Sonnenlicht, kräftigt sich wieder im Wogengang der Energie seiner echt männlich und echt menschlich fühlend Seele und es gelingt ihm jederzeit durch das Zusammenfassen aller seiner besten Lebenskräfte endlich den Sieg über die Trauer zu erringen. Diese Kraftfülle und Männlichkeit ist der charakteristische Vorzug des Humors. Der Humor hält die Menschenkraft in immer straffer Haltung, er läßt sie nie erlahmen und erschlaffen. Der Humor

macht ſich im höchſten Pathos des Ernſtes noch Luft durch den Scherz und er entzieht ſich der Qual des Leidens durch einen freudigen Machtruck der freien Seele. Der alte ehrenwerthe John von Gaunt ſagt zu ſeinem Sohne, den der König auf ſechs Jahre aus England verbannt hat in Richard II.:

„'s hat knirſchend Weh zu beißen wen'ger Macht
Bei dem Mann, der's leicht faßt und ſeiner lacht.“

Energiſche Seelen macht der Aerger witzig und die Verzweiflung bricht in Gelächter aus. Wie Edgar im Lear ſagt:

„Das Schlimmſte ſchlägt zum Lachen um!“

Der Humor iſt die Heiterkeit, die mit Thränen im Auge mitten im Weh und in der Trauer lacht, die mit zitternder Stimme, wenn das Herz vor Jammer brechen will, noch ſcherzt, es iſt die tragiſche Ausgelaſſenheit die, gleichſam als wollte ſie den Schmerz übertäuben, zum Witze flüchtend, ſarkaſtiſch die barockſten Behauptungen ausſtrömt, mit ihrem eignen Zorn zürnt und ihre eigne Empfindung verſpottet. Wie in der Thier- und Pflanzenwelt jedes Gift ſein Gegengift, wie jede Krankheit ihr ſpecifiſches Heilmittel hat, ſo hat bei Shakespeare jeder Schauder ſeine Milderung und der Pathos der Helden von Agincourt und Schrewsbury wird durch den Falſtaff-Kreis der Cumpane Poins und Peto, der Bardolph und Piſtol, der Wirthin Frau Hurtig und der Jungfer Dortchen Lakenreißer mit humoriſtiſchem Ergötzen temperirt.

Im Humor ſpringt die Reflexion vom Ernſt zum

Scherz, wie von einem Gipfel zum andern. Wenn das Herz leidet, so hilft, wie bei Portia im Kaufmann von Venedig der Kopf aus, weiß der Verstand sich nicht zu helfen, so findet doch, wie bei Hamlet, die unerschöpfliche Liebe des Herzens noch eine Rettung, wenigstens eine Tröstung.

Der Humor ist im Gebiete des Geistes, was in dem der Natur die Elektricität ist. Wie die Wolken sich ihrer Elektricität durch Blitz und Donner entladen, so entladet sich das bedrängte Menschengemüth durch das Gewitter des Humors und stellt dadurch das verlorne Gleichgewicht wieder her. In den hochtragischen Stücken Shakespeare's, namentlich in Lear und Hamlet, sehen wir den Humor alle die Phasen durchlaufen, welche im Reiche der Natur die furchtbar schöne Erscheinung eines Gewitters begleiten. Wie sich der Himmel verdunkelt, die Wetterwolken sich zusammenziehen, der Sturm zu brausen anfängt, Regengüsse niederrauschen und die elektrischen Wolken sich in Blitz und Donner entladen, bis sich nach und nach das Wetter abklärt, der Himmel wieder freundliches Blau durchblicken läßt, der Regen sanfter niedersäuselt, die Sonne flammend wieder hervortritt und ihre schönsten Strahlen auf die von den Regenschauern erquickten Fluren fallen läßt; so zürnt und stürmt und braust und flammt auch der Humor, bis er sich endlich abkühlt und die erquickende Luft und das herzstärkende Aroma zurückläßt, das dem wieder zur Versöhnung, zum Gleichgewicht zurückgebrachten Gemüthe so wohl thut. Denn im Humor stellt sich immer das

gestörte Gleichgewicht des Gemüths her. Der Humor erreicht so das höchste Ziel der Poesie: die immer freie Erhebung der freien Seele über alles Wirr- und Irrsal des menschlichen Lebens.

Das Eintreten des poetischen Humors Shakespeare's, dieser geistigen Elektricität, in die Kunst ist kein geringeres Ereigniß, als die Entdeckung der animalischen Elektricität im Reiche der Natur. Nie vorher hatte ein Dichter es verstanden, himmelweit von einander getrennte Dinge durch elektrische Bindung so an einander zu fesseln. Shakespeare's Humor ist die höchste Potenz des Geistes, wodurch er die Geister elektrisirt. Die Alten hatten vorzugsweise das schöne plastische Darstellungsvermögen, die Romantik des Mittelalters die großartige Architektonik des Geistes, wodurch er in die Perspective der Unendlichkeit geführt wurde, Shakespeare verbindet mit jenem plastischen Darstellungs- und diesem architektonischen Compositionsvermögen die wunderbare Machtvollkommenheit des geistigen Elektrisirens, indem sein Humor die himmelweit von einander entfernt liegenden Momente und Elemente der grandiosesten, erhabensten Tragik an die der heitersten, fröhlichsten Komik unmittelbar nahe rückt und im freisten Spiele beide Momente und Elemente in einander spielen läßt. Mit Bedacht läßt Shakespeare in den hochtragischen Stücken, in König Lear, in Hamlet, in Macbeth, die herzzerschneidendsten Auftritte durch Narrenscherze unterbrechen. Unmittelbar nach dem blutigen Mord Duncan's, den Macbeth in der unheimlichen, grausigen Stille der

Nacht erdolcht hat, folgt die durch das laute Pochen Macduff's hervorgerufene burleske Thorwartsſcene. Sie folgt, um das im höchſten Entſetzen zuſammengepreßte Gemüth wieder in das gewöhnliche Treiben der Werkeltagswelt zu verſetzen und es wieder Athem ſchöpfen zu laſſen. König Lear trifft im erhabenſten Pathos ſeines jammervollen Wahnſinns in der Heide, durch welche der Sturm raſt, auf Edgar, der den armen Tom ſpielt und in der Wuth des Herzens, wenn der böſe Feind raſt „Kuhmiſt ißt für Salat". Lear wird durch dieſen „Philoſophen", wie er ihn nennt, ſichtbarlich getröſtet. Hamlet ruft auf dem Gipfel ſeines Jammers über ſeine Thatloſigkeit, ſeinen Mangel an Muth, der ihn nicht zum Entſchluſſe kommen läßt, den Mord ſeines Vaters, wie ihn der Geiſt doch befohlen hat, zu rächen:

„Welch ein Eſel bin ich! Heraus mein Witz!"

Der Humor iſt die treue Wiederſpiegelung der Unmittelbarkeit der Natur in allen ihren gewaltigen Contraſten, die er mit ſeinen flammenden Geiſtesblitzen beleuchtet und über die er, ſich im Wetter abkühlend, ſich erhebt. Scheinbar iſt darin eine gewiſſe Kälte.

Wir treffen in Schillers Aufſatz über naive und ſentimentale Dichtung ein merkwürdiges Selbſtgeſtändniß an: „Als ich in einem ſehr frühen Alter, ſagt er, Shakespeare zuerſt kennen lernte, empörte mich ſeine Kälte, ſeine Unempfindlichkeit, die ihm erlaubte, im höchſten Pathos zu ſcherzen, die herzzerſchneidenden Auftritte im Hamlet, im König Lear, im Macbeth ꝛc. durch einen Narren zu ſtören; die

ihn bald da festhielt, wo meine Empfindung forteilte, bald da kaltherzig fortriß, wo das Herz so gern still gestanden hätte. Durch die Bekanntschaft mit neueren Poeten verleitet, in dem Werke den Dichter zuerst aufzusuchen, seinem Herzen zu begegnen, mit ihm gemeinschaftlich über seinen Gegenstand zu reflectiren, kurz das Object in dem Subject anzuschauen, war es mir unerträglich, daß der Poet sich hier gar nirgends fassen ließ und mir nirgends Rede stehen wollte. Mehrere Jahre hatte Shakespeare schon meine ganze Verehrung und war mein Studium, ehe ich sein Individuum lieb gewinnen lernte. Ich war noch nicht fähig, die Natur aus der ersten Hand zu verstehen. Nur ihr durch den Verstand reflectirtes und durch die Regel zurecht gelegtes Bild konnte ich ertragen. Uebrigens schäme ich mich dieses Kinderurtheils nicht, da die bejahrte Kritik ein ähnliches fällte".

Den Humor macht nichts irre, weder des Lebens höchste Freude, noch sein tiefstes Leid, immer kräftig und frei erhebt er sich, in der besonnenen Innerlichkeit des liebeerfüllten Gemüths sich zusammenfassend, über beide. Namentlich aber ist die Erhebung über hereingebrochenes Leid und Unglück — und das ist der schließlich besonders hervorzuhebende Hauptpunkt — eine tief religiöse Erhebung. Es ist nicht die antike Resignation der Stoa unter ein blindes Fatum, es ist auch nicht die passive Devotion des Mittelalters, die sich, wie im spanischen Drama, vor der äußerlichen Auctorität des dunkeln Glaubenswunders und der starren Kirchensatzung beugt, es ist vielmehr die Energie der

Freiheit der Reflexion, die sich im Sinne des Protestantismus auf das Sichselbsthelfen wirft, wenn der Himmel helfen soll. So sagt der alte John von Gaunt in König Richard II.:

„Leid sitzt um so schwerer,
Wenn es bemerkt, daß man nur schwach es trägt."

Und die tiefunglücklich liebende, aber doch nicht verzweifelnde Helena in „Ende gut, Alles gut" sagt:

"Oft liegt die Hülf' in unsrer eignen Hand
Die wir vom Himmel flehen. Zuerkannt
Ist Freiheit uns vom Schicksal. Rückwärts gehn
Läßt Plan' es nur, wenn wir selbst schläfrig stehn.
Unmöglich scheint, was ungewöhnlich, denen,
Die mit der Mühe kargen und die wähnen,
Sein könne nicht, was war."

Shakespeare läßt sehr klar, klug und erfahren den römischen Feldherrn Cajus Lucius im „Cymbeline" sagen:

„Oft ist ein Fall das Mittel,
Desto glücklicher wieder aufzustehn."

Shakespeare's religiöse Erhebung ist also eine wirkliche, eine active Erhebung, eine Erhebung, die aufs Energischste die Selbstthätigkeit anspornt und durchs Handeln Hülfe zu schaffen sucht. Wo aber das Leid nicht zu bessern, wo das Unglück nicht durch Energie des Handelns zu einem neuen Glücke umzuwandeln ist, da auf der höchsten Stufe ist, dem Leid und Unglück des Lebens gegenüber, Shakespeares religiöse Erhebung die Energie der Liebe, die deshalb alles

trägt, alles glaubt, alles hofft und alles duldet, weil sie von der religiösen Ueberzeugung tief durchdrungen ist, daß eine gerechte Weltordnung alle Geschicke der Menschen regiert und daß die Menschen, obgleich frei in ihrem individuellen Willen, doch sehr abhängig von dem allgemeinen Willen sind, mit welchem ein nicht nur allmächtiger, sondern auch allweiser und alliebender Gott die Welt im tiefsten Inneren zusammenhält, jene besondere Vorsehung, die wie Shakespeare einmal ausdrücklich den Hamlet sagen läßt „selbst über dem Falle eines Sperlings noch waltet."

Dies führt uns auf die so controverse Materie, welcher Religion Shakespeare zugethan war.

II.

Die religiöse und politische Weltanschauung Shakespeare's.

Die romantische Poesie des Mittelalters war an die feste Tradition der katholischen Kirche gebunden. Durch Shakespeare aber ward die Poesie selbstbewußt und frei. Sie riß sich von jener Tradition los, gab die zeitherige streng-kirchliche, katholisch-mystische Weltanschauung auf. So ward sie unabhängig und begann auf ihren eignen Füßen zu stehen.

Shakespeare stellte zuerst seine Stücke auf ganz rein menschlichen Boden. Und das ist seine Hauptthat, wodurch er der Genius der neuen Zeit ward, gleichsam der Cherub an der Pforte des Paradieses der modernen Poesie.

Schicksal, Wunder und Gemüth fallen bei Shakespeare in Eines zusammen, es sind bei ihm Namen eines und desselben Begriffes. Wie eines Menschen Gemüth ist, so ist auch sein Schicksal — ein blindes Fatum, ein äußerlich magisch wirkendes Wunder giebt es nicht mehr, es zeigt sich nur noch das

Wunder des Geistes, der von Innen heraus wirkt und alle Geschicke der Menschen regiert.

Alles, was äußerlich geschieht, ist bei Shakespeare durch ein Inneres bedingt; das Innere — und in diesem Lichte läßt er alle Handlungen, die sich vor unsern Augen vollziehen, ausdrücklich sehen — ist der letzte Grund alles Geschehens.

Die Macht, die bei Shakespeare die Welt lenkt und die Menschen regiert, ist keine dunkle Macht mehr, sondern eine helle, freundliche, verständliche, fast vertraute geworden. Das dunkle, antike Fatum ist vergangen, die geheimnißvollen, mittelalterlichen Kirchenmirakel herrschen nicht mehr. Alles, was er uns zeigt, Erde und Himmel, Paradies und Hölle, Tod und Leben, erscheint in heller Gegenwärtigkeit, in vertrautem, fest umrissenem und fest begrenztem Gesicht und Zuschnitt, in wohl bekannten menschlich nahe stehenden Zügen, es erscheint alles in dem hellen klaren, freundlichen Lichte, wie es dem Menschen das gereifte, mündig gewordene Selbstbewußtsein darstellt. Shakespeare's Gott ist ein Gott, der sich immer und immer unmittelbar gegenwärtig bezeugt, und zwar dergestalt, daß diese Gegenwart als ein Stück aus der Ewigkeit erscheint; er ist ein Gott, der sich innerlich dem menschlichen Geiste, und zwar in und durch seine Welt offenbart, dergestalt, daß seine Weisheit die treue Abspiegelung dieser Welt in ihrer gesammten Wirklichkeit im menschlichen Geiste selbst ist. Die Strahlen dieser modernen, ihrer selbst bewußten Weisheit, faßte

Shakespeare zu einer neuen Weltanschauung zusammen und durchdrang und verklärte damit die Stoffe, die die classischen und mittelalterlichen Ueberlieferungen und Geschichten ihm darboten und die Stoffe, welche er in dem heitern, gegenwärtigen, großen Nationalleben der Elisabethperiode vorfand, zu ganz neuen, zu seinen Schöpfungen.

Und in dieser Durchdringung und Verklärung trat zum erstenmale nun das wahre, das eigentlich dramatische moderne Kunstwerk heraus, mit innerlich harmonischen, innerlich geschlossenen, freien Charakteren. Solche freie, wirklich und eigentlich dramatische Charaktere konnten im spanischen Theater, bei Calderon, noch nicht heraustreten: denn hier stellten sich der Charakterentwicklung zwei rein äußerliche Schranken hemmend entgegen: einmal die der katholischen Weltanschauung, in welcher die Herrlichkeit des Kirchendogmas und des Wunders allemal triumphiren mußte, andrerseits die der zwingenden, conventionellen Sitte des spanischen Nationallebens, der der Dichter auch huldigen mußte. Bei Calderon vermochte der heitre Geist der Dichtung bei der Gebundenheit an Dogma und Sitte nur eine äußerliche Harmonie dieser disparaten Elemente zu Stande zu bringen. Calderon hat noch keine freien Charaktere, die rein aus dem Innern heraus handelnd auftreten. Es fehlt bei Calderons Charakteren noch die Freiheit einer unbefangenen, religiösen und ethischen Weltanschauung. Es fehlen bei Calderons dramatischen Personen der rechte Ernst und die wahre Tiefe der inneren Motive, die als solche

letzte Urſachen und Quellen alles Aeußerlichen ſind. Shakespeare's dramatiſche Charaktere haben dieſe Freiheit, ſie haben dieſen Ernſt und dieſe Tiefe der modernen Innerlichkeit. Es ſind das die Mitgaben des gereiften Mannes einer neuen Zeit und des Selbſtbewußtſeins der Freiheit, das mit der Reformation flüſſig geworden war.

Shakespeare ſteht gerade an der Grenzſcheide des Mittelalters und der modernen Zeit, die mit der Reformation kam. Dieſe Stellung iſt für ihn charakteriſtiſch. Gerade auf dieſer Grenzſcheide konnte ſich ſein Genius zur ſchönſten Blüthe entfalten. Es iſt die Grenzſcheide zwiſchen phantaſtiſcher Inſpiration und klar philoſophiſcher Einſicht, zwiſchen urſprünglichem poetiſchen Inſtinct und gereifter, durchgebildeter Reflexion, zwiſchen unmittelbarer bewußtloſer Intuition und welterfahrnem, ſelbſtbewußten, durchgeklärten Urtheil. Die Elemente beider Zeiten durchdringen ſich bei ihm und faſſen ſich harmoniſch zuſammen. Er verbindet die mittelalterliche Romantik, das religiös-heroiſche Mittelalter mit ſeinem phantaſtiſchen Glaubensenthuſiasmus und ſeinem bunten ritterlichen Feudalweſen, mit der neu aufgegangenen Epoche der auf ſich ſelbſt ruhenden, innerlich aus ſich ſelbſt herausſchaffenden Mündigkeit des proteſtantiſchen Geiſtes. „Shakespeare ſagt Jean Paul in der Vorſchule zur Aeſthetik, iſt der ächte Zauberer und Meiſter des romantiſchen Geiſterreichs, er iſt wie die ganze Romantik das Nachbild der Ebenen von Baku (des ſ. g. Roſenparadieſes am kaſpiſchen Meere): die Nacht

ist warm, ein blaues Feuer, das nicht verletzt und nicht zündet, überläuft die ganze Ebene und alle Blumen brennen, aber die Gebirge stehen dunkel im Himmel". Das Licht, in dem die Blumen des Shakespearischen Rosenparadieses brennen, ist das innere Licht des modernen Selbstbewußtseins, das mit der Reformation erwacht ist. Shakespeare hat die phantastische, mystische Weltanschauung als Hintergrund hinter sich liegen; vor ihm dehnt sich der weitgespannte Horizont einer neuen philosophisch-verständigen Weltanschauung aus. Von jener Weltanschauung hat er den schönen Zauber des Geheimnißvollen und Wunderbaren, die Pracht und Gluth der Farben, welche allen seinen dramatischen Schöpfungen einen solchen Reiz des Phantastischen geben. Von dieser, der modernen Weltanschauung, entlehnt er die ernste Klarheit des Geistes, die lichte Besonnenheit und die erhabene, edle Größe, Würde und Tiefe der Gedanken, welche die Handlung so gewaltig innerlich durchdringen. Die Vorwelt bildet in Shakespeare sich ab in ihrer tiefmächtigen Kraft und Gefühlsinnigkeit, in ihrem stolzen, energischen, kühnen, normannischen Ritterheroismus und in ihrer innigen, glühend schwärmerischen Liebe. Aber auch die neue Zeit ist schon ganz in ihm enthalten, mit ihrer verständigen Reflexion, mit der philosophischen Klarheit des mündig gewordenen Geistes, mit der vollen Unabhängigkeit des freien, selbstständigen, männlichen Gedankens und mit dem ganzen innerlichen Nachdruck des geschlossenen,

ſittlich-religiöſen Bewußtſeins, dem die Welt vertraut geworden iſt.

Shakespeare, der ungelehrte, unſtudirte Dichter, iſt der erſte, in welchem ſich der moderne Geiſt, der von der Welt weiß, der die geſammte Wirklichkeit zu begreifen ſucht, energiſch zuſammenfaßt. Dieſer moderne Geiſt iſt der gerade Gegenſatz des mittelalterlichen Geiſtes: er erfaßt die Welt und namentlich die innere Welt als ein Stück des Himmels, und das Leben als einen Theil der Ewigkeit.

Im Mittelalter war der Geiſt der Menſchen ausſchließlich dem Himmel zugekehrt, und dieſer Himmel war ein nach Oben verlegter, man verlegte auch die Erde in dieſen oberen Himmel, man betrachtete Alles von den göttlichen Standpunkte, von oben herab. Man glaubte ſich über die irdiſche Wirklichkeit erhaben; die Welt, die eitel und nichtig ſchien, kannte man nicht; indem man ſie nicht kennen lernen wollte, verkannte man ſie. Die Mächte des Lebens, die Gewalten der Natur, ſtanden dunkel und geheimnißvoll da, die Gedanken der Menſchen wurden durch die Lehren der Kirche abſichtlich von einer tieferen Erkenntniß der Wirklichkeit abgezogen. Der Wiſſenstrieb ließ ſich zwar nicht abweiſen, aber er mußte ſich in die geheimen Wiſſenſchaften zurückziehn. So gerieth man in die Aſtrologie, Alchemie, Magie, die lebhaft betrieben wurden, obgleich die Kirche nicht ermangelte, ſie als Zauberei und Hexerei zu verpönen.

In der Reformation erſt kam der Geiſt wieder zu ſeinem Rechte. Er ſuchte die Welt zu begreifen,

die Geheimnisse der Natur auf dem Wege der Erfahrung zu erkennen und sie selbst dadurch für sich erst recht nutzbar werden zu lassen. Er erfüllte so die Mission, welche das erste Menschenpaar im Paradiese schon erhielt, die Erde sich unterthan zu machen. Recht gelegen fiel die Entdeckung der neuen Welt mit der großen Glaubensbewegung zusammen. Die Entdeckung der neuen Welt gab zu der gewonnenen, inneren, freieren Einsicht auch eine recht weit gespannte Umsicht nach außen. Die phantastisch-mystische Weltanschauung des Mittelalters, die nur den Kirchenglauben hoch hielt und die Wissenschaft verachtete, wurde verdrängt, eine philosophisch-verständige trat an ihre Stelle, die, dem Glauben sein Recht lassend, auch der Wissenschaft das ihrige zukommen liès. Der Widerspruch der mittelalterlichen Weltanschauung ward aufgedeckt, dieser Weltanschauung, die, wie gesagt, auf der einen Seite die Welt verachtete und sie doch auf eine magische, geheimnißvolle Weise zu beherrschen unternahm. Das Mittel zu dieser Herrschaft, der Glaubensabsolutismus auf Kosten des Geistes, erschien in seiner Blöße. Dieser Glaubensabsolutismus hätte den Geist beleidigt, die freie Menschenvernunft und die Moral, der Geist rächte sich, indem er protestirte und das Joch des Regiments der Hauptträger der Unwissenheit und Unsittlichkeit abwarf. Man fing nun an die Wissenschaften, deren Aufschwung die Kirche methodisch niedergehalten hatte, namentlich die Naturwissenschaften, mit Enthusiasmus zu treiben. Männer wie Copernikus, Keppler, Galilei traten auf. Letztere beide und Baco in England, der

die Philoſophie auf die Beobachtung, die Erfahrung zurückführte, ſind die Zeitgenoſſen Shakespeare's. Man ſuchte nun die Philoſophie und den Glauben mit einander in ein Verhältniß zu ſetzen. Die Unſchuld des Mittelalters war zwar weg, der ſchreiende Antagonismus des Geiſtes und der Sinne war zum Bewußtſein gekommen. Die Gegenſätze des Lebens, die Gegenſätze der individuellen Freiheit und der allgemeinen Nothwendigkeit, deren Bewußtſein das Mittelalter in ſeiner Naivetät der Unwiſſenheit nicht hatte, waren klar offen gelegt worden — aber in dieſer Klarheit errang ſich der Geiſt, der im Mittelalter gebunden war, ſeine Freiheit und Selbſtſtändigkeit. Der Geiſt war mündig geworden, es galt nun dieſe Mündigkeit zu bewähren. Man ſuchte deshalb jetzt alle äußerlichen Gewalten der Welt und Natur, die dem Mittelalter im Glaubenslichte der Kirche geheimnißvoll, magiſch, dunkel, geſpenſterhaft erſchienen waren, auf die Innerlichkeit zurückzuführen, auf die Innerlichkeit, die ſich nach und nach als letzte Urſache und Quelle alles Aeußerlichen darſtellte. Die moderne Weisheit mochte nun keine dunklen Wundermächte mehr, die von außen magiſch in die Schickſale der Menſchen hereinragend, ſie regieren; die moderne Weisheit, die mit Bewußtſein darauf ausging, die ganze Wirklichkeit der Welt zu einem verſtändlichen Eigenthum des Geiſtes zu machen, erfaßte den innern, den wahren Zuſammenhang des Lebens, und damit die tiefſten Gründe der Exiſtenz, das echte Wiſſen vom Daſein. Die moderne Weisheit Shakespeare's iſt das helle Tagesleben klar beleuchtende Reflexion, Wieder-

ſpieglung der Welt im vollen Sonnenlicht eines mit tiefem Weltverſtändniß durchtränkten Geiſtes. Dieſes Sonnenlicht trieb den bleichen Mondſchein des phantaſtiſchen Mittelalters zwar nicht ganz aus, wies ihn aber in den Hintergrund des Nachtlebens, das unſer ganzes Tagesleben umfließt, zurück: er hatte auch den Tag beleuchten wollen.

Shakespeare war ein zu genialer und zu phantaſiereicher Mann, als daß er einem zwar hellen, aber auch grellen und dadurch kalten und farbloſen Rationalismus hätte verfallen können: das warme, farbige Helldunkel der Romantik, das auf dem Hintergrund des Geheimniſſes und des Wunderbaren ganz eigentlich ruht, blieb daher die innerſte Lebensatmoſphäre ſeiner Dichtung. Er ſelbſt legt einmal in „Ende gut, Alles gut“ dem alten Lafeu die Worte in den Mund: „Man ſagt, es geſchehen keine Wunder mehr, und unſere Philoſophen ſind gleich bei der Hand, wo es gilt, übernatürliche und unergründliche Dinge ins Alltägliche und Gemeine herunterzuziehen. Daher kommt es, daß wir mit Schreckniſſen Scherz treiben, uns hinter unſre eingebildete Wiſſenſchaft verſchanzend, wo wir uns einer geheimnißvollen Macht unterwerfen ſollten“.

Großartiger und zugleich populairer, dem Volksglauben ganz ſich anſchmiegend, hat die Poeſie gewiß nie etwas erfunden, als den Anfang des Hämlet: unwiderſtehlich feſſelt das Geiſtergeheimniß von den erſten Worten auf der Terraſſe von Helſingör an.

Eben so großartig und zugleich populair ist die Einführung der Hexen im Macbeth: sie treten hier auf als die modernen Eumeniden.

„Es ist etwas, sagt Moritz Rapp in seiner Einleitung zur Uebersetzung des Macbeth, in der menschlichen Natur, das uns immer geheimnißvoll erscheinen wird und uns immer wieder schaudern macht, und die Wissenschaft mag es in der Naturforschung noch so weit bringen, die menschliche Imagination hat einmal die Fähigkeit, eine solche Stellung in uns einzunehmen, daß sie mit dem Verstand nicht coincidirt, so daß man mit Einem Wort sagen kann, so lang der Mensch noch träumet, hat er Geister und wird auch Wunder glauben und das Träumen werden wir so leicht nicht unter uns abschaffen".

In den Dramen Shakespeare's hat zwar der große Magierfürst Prospero „seinen Stab noch nicht zerbrochen und sein Buch noch nicht tiefer, als je ein Senkblei forschte", versenkt, aber der geheimnißvoll phantastisch-magische Inhalt des Mittelalters zeigt sich in den Shakespearischen Dichtungen nur als Hintergrund noch und bei solchen Charakteren, die mehr auf die heroische Natur als auf die Reflexion gestellt sind, die daher einer dämonischen Einwirkung unterliegen. Shakespeare hat z. B. noch das mittelalterliche Vorurtheil von der überwältigend starken Einwirkung der planetarischen Einflüsse auf das Menschengemüth. So läßt er Othello nach dem Morde Desdemona's sagen:

„Fürwahr es iſt der Mond, der uns verwirrt
Er kommt der Erde näher, als er pflegt
Und macht die Menſchen toll.“

Aber es iſt Othello, der ganz unter den inſtinctiven Einflüſſen ſeiner heroiſchen Natur groß gezogene Othello, der ſo ſpricht. Edmund dagegen, der Baſtard des Grafen Gloſter im Lear, ein ganz auf das Raffinement der Reflexion geſtellter Charakter, bekämpft gerade dieß Vorurtheil als craſſen Aberglauben. Er ſagt: „Das iſt die herrliche Alfanzerei der Welt, daß wenn wir krank am Glücke ſind, was oft nur der Ekel an unſerm Wohlbehagen iſt, wir die Schuld unſrer Unfälle auf Sonne, Mond und Sterne werfen, gerade ſo, als wären wir Schufte mit Nothwendigkeit, Narren nach himmliſchem Zwang, Schelme, Diebe und Verräther durch ſphäriſche Ueberwältigung, Säufer, Lügner und Ehebrecher durch aufgenöthigten Gehorſam gegen planetariſchen Einfluß und Alles, was wir Uebles verüben, üben wir durch göttliche Fügung. Eine wundervolle Ausrede für einen lockern Kerl, ſeinen Bockstrieb einem Sterne aufzubürden. Mein Vater wurde mit meiner Mutter einig unterm Zeichen des Drachenſchwanzes und meine Geburt fiel untern großen Bär, daraus folgt, daß ich rauh und liederlich bin.“

Shakespeare hat noch die Viſionen, die Hexen und Geiſter, die Geſpenſter- und Wundererſcheinungen, in denen die mittelalterliche Lebens- und Naturanſchauung die elementaren und dämoniſchen Mächte der Welt perſonificirte. Sie treten auf in Richard III., in Macbeth, in Hamlet, in Cäſar, in Hein-

rich VIII. Aber Shakespeare läßt sie nur als der Phantasie des Zuschauers zu Hülfe kommende Personificationen von innerlich sich vollziehenden Seelenbewegungen auftreten. Die Begegnung der Hexen in Macbeth z. B., ist nur die Versinnlichung der Begierden des Ehrgeizes, des Verlangens nach der Krone, das längst schon in dieser Heldenseele gährte. Das Wunder ist also gar nicht mehr die Seele der Handlung, sondern alle Handlung entwickelt sich vielmehr ausschließlich aus dem Inneren der handelnden Personen. Der Kern der Handlung stellt sich in den Vordergrund hin als psychologische freie Entfaltung der Charaktere. Jede äußerliche Action erscheint bei Shakespeare als ein Product der inneren Welt. Er wandelt die äußerlichen Naturſymbole des Mittelalters um in innere Potenzen. Banquo's Geist, der bei dem Banquete auftaucht, ist nur Macbeth's inneres Gesicht, das er allein erblickt, er allein, den das Gewissen mit dem furchtbaren Drucke der Mordschuld unabläſſig verfolgt. Mit so schauderhaft naher Gegenständlichkeit drängt dieses Gesicht in sein Innerstes sich hinein, daß die erschreckte Phantasie, mitten im realen greifbaren Leben des lauten Jubels beim Banquete, gleichsam mit ihm allein sich befindet, und zum lauten Aufschrei ihn zwingt. Auch der Geist in Hamlet, den Horatio und die Officiere auf der Terrasse von Helsingör blos sehen, um daraus zu vermerken, daß etwas faul im Staate Dänemark sei, der sich Hamlet selbst aber auch mit Worten kundbar macht, ist nur die Verkörperung dessen, was jenen treuen Dänen nach

dem Grad ihres und was Hamlet nach der Tiefe seines Interesses an den tragischen Vorgängen im Reiche unaufhörlich vor dem inneren Auge vorschwebt. In der Scene des dritten Acts, wo Hamlet seiner Mutter ihren Frevel zu Gemüth führt, sieht Hamlet allein den erscheinenden Geist, die Königin sieht ihn nicht, sie erklärt sogar Hamlets Vision für „Verzückung und seines Hirnes Ausgeburt". Die elf Geister, die Richard III. in der berühmten Zeltscene des letzten Acts im Schlafe auftauchen, sind eben so nur Personificationen der inneren Gesichte, die vor des schrecklichen Königs Gewissen vorüberziehen. Als er aus dem Traume auffährt, ruft er:

„Erbarm dich Jesu! —
Angsttropfen eiskalt stehn auf meinem Leibe
— — — Alle Sünden
Geübt in allen Graden, drängen sich
Hin zum Gericht und rufen: schuldig! schuldig!
— — — — —
Mir schien's, die Seelen all, die ich gemordet,
Erschienen hier in meinem Zelt und drohten
Mit Rache morgen auf das Haupt von Richard."

Bei Shakespeare findet jedes aus Schwäche, Leidenschaft, Frevel oder Uebermuth begangene Verbrechen seine Strafe in dem den Verbrecher innerlich erfassenden Verderben. Die inneren, die sittlichen und religiösen Mächte in dem Menschen selbst vollziehen die Rache. Das Gewissen, das Gewisseste in dem Menschen, hält das Gericht über ihn. So ist der moderne Geist der Innerlichkeit bei Shakespeare der große Beweger der Handlung. Es tritt dieser Geist offen und unver-

hüllt hervor in den einsamen Monologen der handelnden Personen. Da legen Shakespeare's Helden ihre innersten Gedanken, die sich unter einander anklagen und entschuldigen, zu Tage; sie eröffnen ihre Herzen mit allen ihren geheimsten Falten und Zügen — Man kann in diesen Herzen lesen, wie in aufgeschlagenen Büchern.

„Shakespeare's Dramen, sagt Goethe in den Gesprächen mit Eckermann einmal sehr bezeichnend, gleichen Uhren, an welchen man nicht blos das Zifferblatt sieht, sondern zugleich das innere Getriebe. In Shakespeare's Tragödien wird alles ausgesprochen, was bei einer großen Weltbegebenheit heimlich durch die Lüfte säuselt, was in Momenten ungeheurer Ereignisse sich in den Herzen der Menschen verbirgt; was ein Gemüth ängstlich verschließt und versteckt, wird hier frei und flüssig an den Tag gefördert; wir erfahren die Wahrheit des Lebens und wissen nicht wie. Shakespeare gesellt sich zum Weltgeist; er durchdringt die Welt, wie jener: beiden ist nichts verborgen; aber wenn des Weltgeistes Geschäft ist, Geheimnisse vor, ja oft nach der That zu bewahren, so ist es der Sinn des Dichters, das Geheimniß auszureden und uns vor oder doch gewiß in der That zu Vertrauten zu machen. Die handelnden Personen Shakespeare's haben ihr Herz in der Hand, oft gegen alle Wahrscheinlichkeit, jedermann ist redsam und redselig, das Geheimniß muß heraus und sollten es die Steine verkünden. Selbst das Unbelebte drängt sich hinzu, alles Untergeordnete spricht mit, die Ele-

mente, Himmel, Erd- und Meer-Phänomene, Donner und Blitz; wilde Thiere erheben ihre Stimme, oft scheinbar als Gleichniß, aber ein wie das anderemal mithandelnd."

Shakespeare hat sich mit dem Princip der Innerlichkeit, welche die energische Trägerin und Bewegerin aller seiner Charaktere ist, welche die äußerlich vor unsern Augen sich entwickelnde dramatische Handlung machen, zu der universellsten und zugleich tiefsten Weltanschauung erhoben, zu einer Weltanschauung, in der er weit über die Dichter des spanischen Theaters und über die alten griechischen Tragiker hinausgeht.

Diese Weltanschauung ist entschieden der heidnischen entgegengesetzt. In Shakespeare's Dramen ist eine andere und höhere Erhabenheit, als in der griechischen Schicksals-Tragödie, wo eine unerbittliche Götterwelt, die selbst wieder unter einem unerbittlichen, starren, blinden Fatum steht, die Menschen mit ihrer alles zermalmenden, unwiderstehlichen Götterkraft regiert und sie wider Wissen und Willen zu Verbrechen hinstößt, blos, um wie z. B. Phädra dem Haß der Göttin der Liebe, oder wie Oedipus einem ungerechten Orakelspruche Genüge zu thun. Shakespeare's Tragödien kennen dieses bitterherbe Schicksal der von, wenn auch erhabenen und göttlichen, Launen und Begierden erfüllten griechischen Mythologie nicht: sein Gott ist ein Gott der Liebe, des Erbarmens, der Energie und der Weisheit. Seine Weltanschauung ist durch und durch christlich, aber sie ist nicht mehr mittelalterlich-kirchlich, katholisch. Für ihn giebt es nicht

mehr eine excluſive Kirche mit Geiſtlichen als „höherer Weſen", wie Calderon nur die eine katholiſche Kirche kennt, von deren Herrlichkeit merkwürdig genug ſelbſt Muhamedaner und Indianer wie ſpaniſche Chriſten ſprechen müſſen. Bei Shakespeare im Gegentheil erſcheinen auch die Geiſtlichen ohne abſonderlichem Nimbus, als ganz gewöhnliche Menſchen. Seine Biſchöfe ſind weltvertraute Staatsmänner, und ſelbſt ſeine Mönche ſind als gutmüthige, dienſtfertig ihre Hülfe zu Weltangelegenheiten bietende Menſchen geſchildert, wie der in Viel Lärm um Nichts und der Franziscaner Lorenzo in Romeo und Julie, der nicht nur ein erfahrener, naturkundiger Pflanzen- und Kräuterkenner und Arzt iſt, ſondern auch Romeo „der Leiden ſüße Milch, Philoſophie" reicht. Auch der Herzog von Wien, der in Maß für Maß den Mönch ſpielt, iſt als ein ganz gewöhnlicher wohlwollender Mann geſchildert.

Höchſtens erhalten einmal die ungeſchlachten, plumpen Puritaner einen Hieb, wie in Was ihr wollt, Malvolio, welcher zuweilen ein Stück davon iſt, oder im Wintermärchen durch den Tölpel, der von ihnen bemerkt, daß ſie „Pſalmen zum Dudelſack" ſingen (was ſie, um die Katholiken mit ihrer prächtigen Kirchenmuſik zu verſpotten, thaten). Es iſt aber nicht im Entfernteſten Shakespeare's Abſicht, die Dogmen und Glaubensſatzungen irgend einer beſonderen Kirche hindurchſchimmern zu laſſen, er vermeidet ſichtlich alle kirchlichen und dogmatiſchen Controverſen. Alles theologiſche Intereſſe, das ſeiner Zeit ſo nahe lag, liegt ihm fern als theologiſches Intereſſe und das iſt der

allerwichtigste Punkt, er ist aber durch und durch entschiedener Protestant, nur auf dem modernen Fuße des Selbstbewußtseins und der Selbstführung. Er ist nämlich überall gegen das starre, äußerliche Priesterthum, das der Katholizismus des Mittelalters streng aufrecht erhielt und das noch in England zu seiner Zeit spukte. Ihm ist der Priester nicht mehr eine an und für sich heilige Person, der die Laien zu bevormunden hat, er bekämpft diese Einbildung, wo er nur kann, unter der Hand. Shakespeare kannte die Priester, die, als er ein Knabe von acht Jahren war, in Frankreich die Bartholomäusnacht mit ihren 70,000 Menschenopfern heraufbeschworen hatten; die in Spanien und den Niederlanden mit dem zweiten Philipp und Alba die Auto da fés schürten; nach seinem Tode die böhmische Unruhe zu einem dreißigjährigen Höllenfeuer in Deutschland verlängerten — und gegen die sein eigenes Land sich nur durch zwei Revolutionen schützte, ganz aus dem Geiste heraus, den er so beflissen war, in seinen Landsleuten zu erwecken, zu kräftigen und zu stählen. Er kannte, wenn er sie auch nicht nannte, die Leute, die, wie einer der Hausbedienten Timon's, Servilius Act 3. Sc. 3. sagt: „unter dem Scheine heißen glühenden Eifers ganze Königreiche in Feuer setzen möchten." Das berühmte Wort des Mordcardinals: „Dissimuler c'est regner!" kannte Shakespeare lange, ehe es ausgesprochen wurde. Unerbittlich reißt er deshalb den heuchlerischen, falschen Priestern die Maske vom Gesichte. In den Charakteren des arglistigen,

verſchmitzten päpſtlichen Legaten Pandulf in König Johann und des boshaften, von verrucht trotzigem, geiſtlichen Ehrgeiz bis in ſeinen ſchrecklichen Tod umgetriebenen Cardinal Beaufort von Wincheſter in Heinrich VI. ſind ein paar draſtiſche Exempel vorgeführt, die von den Wirkungen der Prieſterleidenſchaften Anſchauung geben; in Heinrich IV. und in Heinrich VIII. werden in den tragiſchen Schickſalen Lord Scroop's, Erzbiſchofs von York, des erſten Prälaten in England, der wegen Rebellion mit dem Adel hingerichtet ward und Cardinal Wolſey's, des letzten großen Cardinalminiſters in England, nach katholiſch-mittelalterlichem Zuſchnitt, dem feineren, verſteckteren geiſtlichen Ehrgeiz die Spiegel vorgehalten. Wie die Großwürdenträger der Kirche in den hiſtoriſchen Stücken, ſo behandelt Shakespeare auch das Prieſterthum in den Reflexionsdramen und Phantaſieſtücken. Er läßt — ich führe hier eine ſchon einmal angeführte Stelle an — im Hamlet den Laertes zu den bigotten, harten Prieſtern ſagen, die ſeiner Schweſter Ophelia, nachdem ſie ſich im Wahnſinn ertränkt hat, das Requiem verweigern:

„Senkt ſie nieder
Und ihrer ſchönen unbefleckten Hülle
Entſprießen Veilchen! — Wiſſe, ſtarrer Prieſter,
Im Engelchor wird meine Schweſter ſchweben,
Wenn heulend du da unten liegſt.“

Shakespeare zeigt den ſchärfſten Ernſt allen heuchleriſchen bloßen Mund-Predigern und falſchen Lehrern.

So ſagt Ophelia zu ihrem Bruder:

„Mach's nicht mit mir, wie ein unwürd'ger Pred'ger,
Der nur den ſtellen, dorn'gen Pfad zum Himmel zeigt,
Dieweil er ſelbſt ein üpp'ger, lockrer Wüſtling,
Den Blumenpfad ſündlicher Luſt betritt
Und ſeinen eignen Rath nicht achtet.“

Und Imogen in Cymbeline ſagt:

„So mögen arme Narren
Den falſchen Lehrern traun. Fühl'n die Betrognen gleich
Herb die Verrätherei, lebt der Betrüger doch
In noch viel ſchlimm'rem Stand des Weh's.“

Eben ſo iſt Shakespeare entſchieden gegen die Anſicht, die den Gottesdienſt in der Kirche zur Hauptſache machen will. Hektor ſagt in Troilus und Creſſida:

's iſt tolle Götzendienerei,
Wenn man den Gottesdienſt ſtellt über Gott.

Die Engländer haben ſich lange darüber geſtritten, was ihr Shakespeare eigentlich für eine Religion habe, ob er Proteſtant oder Katholik ſei? Daß er das erſtere ausgeſprochen ſei, erweiſt ſich am Sinnlichſten an dem klaren Factum, daß ſeine Einwirkung an der Grenze derjenigen Länder ſtockt, die katholiſches Bekenntniß haben. Da wo Dante und Calderon geleſen wird, hat Shakespeare ſchwerlich viele Leſer. Ich habe an einem eclatanten, neuſten Converſionsfalle mich überzeugt, welchen inſtinctiven Widerwillen Perſonen gegen Shakespeare haben, die damit umgehen, überzutreten. Ja, es iſt ſogar in England zum Gegenſtand der Controverſe geworden, ob Shakespeare überhaupt eine Religion habe; noch

vor ganz kurzer Zeit, 1848, ist ein Buch von Birch in England erschienen, das zu beweisen sucht, daß Shakespeare ein Unchrist, so recht eigentlich zu reden, ein Atheist sei; allerdings aus köstlichen Argumenten, z. B. weil der Mohr Aaron in Titus Andronicus Gott, und der Beutelschneider Autolicus im Wintermärchen die Unsterblichkeit läugnet, weil Heinrich V. zu Fallstaff sagt: „Ich kenne dich nicht", womit er klärlichst Christum verspotte, der diese Worte auch gesagt habe.

Ich glaube allerdings, daß Shakespeare nicht abgeneigt gewesen wäre, das bekannte Geständniß Schiller's zu unterschreiben:

„Welche Religion ich bekenne? Keine von allen
Die du mir nennst! — Und warum keine? Aus Religion."

Dennoch war in Shakespeare ein ungleich concreteres Religionsbewußtsein, als in Schiller und Goethe.

Er hat das Heidnische ganz abgestreift, er ist ganz moderner Dichter im christlichen Sinne. Er ist der entschiedenste Gegensatz der Geistes- und Lebensbildung des Alterthums, und er hat diesen Gegensatz gegenüber dem neuen Lebensprincip des Christenthums von der sittlichen Seite her, sogar in einem besonderen Stücke zur Darstellung gebracht. Dieses Stück ist Troilus und Cressida, eins der interessantesten Stücke des großen Mannes, wo den homerischen Helden ihre Idealität gänzlich abgestreift ist, und ihre sittlichen Schwächen dagegen im grellsten Lichte der modernen

christlich-humoristischen Weltanschauung hervortreten.

Alles ist bei Shakespeare in den sanften Geist des Christenthums, wie in das innerste Lebenselement, eingetaucht. Dieses Christenthum ist aber nicht das katholische Calderons mit den romantischen Wundern und Legenden, sondern es ist das ganz einfache, positive, das biblische Christenthum der Protestanten. Wir treffen es bei ihm völlig in Fleisch und Blut übergegangen. Wir finden, Shakespeare bekennt sich heiter und kindlich und doch zugleich ernst und männlich zu den einfachen Grundwahrheiten und Geschichten der Schrift. In diesem Betracht steht Shakespeare seinem großen Zeitgenossen Keppler sehr nahe, in dem wir eine gleich merkwürdige Mischung von Ernst und Kindlichkeit in der Religionsansicht treffen. Von einem öden Trübsinn, der grauen Nebeldecke, die mit den Puritanern kam, ist noch keine Spur bei Shakespeare zu finden. Still und geräuschlos hat er seinen Schöpfungen den Geist des Christenthums eingehaucht, ganz unabsichtlich, ganz ohne ihn zur Schau zu tragen, oder damit Effect machen zu wollen, wie dies bei den spanischen Dichtern ganz eigentlich der Fall ist, bei denen das katholische Wunder äußerlich triumphirend Effect machen muß, oft aller Menschenvernunft zum Trotze und aller Moral zum Hohne, wie z. B. in Calderon's Andacht zum Kreuze, wo ein Mörder, ein Nonnenräuber, Gnade und Verklärung findet, weil er nur treu am Zeichen des Kreuzes gehalten; weil er nur

nicht verſäumt hat, das Zeichen des Kreuzes auf die Gräber aller derer, die er erſchlagen hat, aufzupflanzen.

Ich habe geſagt, daß Shakespeare ein ungleich concreteres Religionsbewußtſein hatte, als unſere modernen Dichter, namentlich Goethe, der ſich ſeines „Heidenthums" ſogar rühmte. Zum Erweis dieſer Behauptung hebe ich vier Stellen aus, welche ſehr klar bezeugen, wie Shakespeare ſich einfach zu den Hauptlehren und Hauptgeſchichten des proteſtantiſchen Chriſtenthums bekannte. Die eine Stelle iſt aus König Richard III., die zweite aus König Heirich VIII., die dritte aus Hamlet und die vierte aus Heinrich V.

George, Herzog von Clarence, der Bruder König Edwards IV., vom Hauſe York, das das Haus Lancaſter vertilgt hatte, iſt durch die Tücke des dritten Bruders, des ſchrecklichen, buckligen Richard, Herzog von Gloſter, der nachher, als Richard III. den Thron beſtieg, in den Tower gebracht worden. Gloſter hat zwei Mörder gedungen, die hier Clarence nach des Königs Willen aus dem Wege räumen ſollen. Dieſer hat ſo eben an Brakenbury, den Commandanten des Tower, den furchtbar ſchönen Traum erzählt von dem Graus der Meerestiefe, wohin ihn Gloſter mit ſich hinabgezogen und von den Schreckniſſen der Hölle. Er iſt eingeſchlafen, als die beiden Mordgeſellen zu ihm treten. Sie bereden ſich unter einander, dann wacht Clarence auf und die Mörder rufen ihn an, ſich zum Tode zu bereiten. Er entgegnet ihnen:

„Eh' überführt ich bin durch Rechtsverkauf,
Iſt Tod zu drohn mir wider das Geſetz.
Ich mahne euch, ſo ihr auf Gnade hofft,

Durch Chriſti theures Blut für unſre Sünd'
Vergoſſen, geht und legt nicht Hand an mich
Verdammlich iſt die That, auf die ihr ſinnt."

Erſter Mörder:

„Das, was wir thun, geſchieht nur auf Befehl."

Zweiter Mörder:

„Und er iſt unſer König, der's befahl."

Clarence erwiedert nun:

„Du irrer Knecht! der Könige König hat
In den Geſetzes-Tafeln anbefohlen:
Du ſollſt nicht tödten! Willſt du dies Gebot
Verachten und das eines Menſchen thun?
Habt Acht! Gott hält die Rach' in ſeiner Hand,
Sie trifft deß' Haupt, der ſein Geſetz verbricht."

Die Mörder werfen dem Herzog hierauf vor, daß er ſelbſt dem Hauſe Lancaſter die geſchworene Treue nicht gehalten und den jungen Lancaſter, ſeines Königs Sohn, getödtet habe, es komme hier alſo nur die Rache deſſen, was er ſelbſt verbrochen, über ihn:

Clarence entgegnet:

„Für wen ach that ich dieſe Miſſethat?
Für Eduard, für den Bruder, ſeinethalb.
Dafür zu tödten mich, ſchickt er euch nicht,
Er iſt ſo tief in dieſer Sünd', als ich.
Wenn Gott ſich rächen will für dieſe That,
O wiſſet, dann thut er es offenbar.
Entreißet nicht die Rache ſeinem mächt'gen Arm,
Er braucht nicht krumme, nicht rechtloſe Wege
Die zu vertilgen, die beleidigt ihn."

Er geſteht, daß

„die Bruderlieb', der Teufel und die Wuth"

ihn zu der blut'gen That verführt haben, wendet ſich dann nochmals an die Mörder mit den Worten:

„Bekehrt euch, rettet eure Seelen!"

Sie erwiedern:

„Bekehren, das ist weibisch, memmenhaft.“

Clarence entgegnet:

„Es nicht thun, thierisch, wild und teufelisch.“

Nachdem er hierauf wiederholt um sein Leben gefleht, empfängt er den Tod.

Die zweite Stelle, welche zeigen kann, wie Shakespeare von dem Geiste des Christenthums durchdrungen war und wie er aus ihm mit großem Nachdruck hie und da geredet hat, ohne jedoch irgend wie mit Absicht Staat damit zu machen, ist aus König Heinrich VIII., aus dem 3ten Acte, wo der Cardinal Wolsey in Ungnade bei seinem König gefallen, sein Herz gegen seinen Diener Cromwell eröffnet. Er sagt hier die schönen Worte:

„Cromwell, ich flehe, wirf den Ehrgeiz von dir,
Durch diese Sünde fielen Engel. Wie
Kann denn der Mensch, des Schöpfers Bild, durch ihn
Zu siegen hoffen? Laß die Eigenliebe
Und liebe alle Herzen, die dich hassen.
Bestechung zieht nicht mehr, als Redlichkeit.
In deiner Rechten halt stets linden Frieden,
Zu stillen neid'sche Zungen. Sei gerecht
Und fürchte nichts. Laß all dein Streben gehn
Auf's Vaterland, auf Wahrheit und auf Gott,
Und fällst du dann, o Cromwell, dann fällst du
Als sel'ger Märtyrer!“

Die dritte Stelle ist der schöne Monolog des Königs, der seinen Bruder ermordet hat, um die Krone und die Königin zu gewinnen, im Hamlet. Hamlet hat so eben die Geschichte dieses Mordes durch Schauspieler vorstellen lassen, der König, von Gewissensqual gepeinigt, hat das Schauspiel verlassen

und ist mit seiner Qual allein. Er öffnet jetzt in einem aus der tiefsten Seele heraus quellenden und daher eben so tief ergreifenden einsamen Monologe ein Herz und spricht:

„O meine That ist faul, sie stinkt zum Himmel!
Sie traf der erste, älteste der Flüche,
Ein Brudermord! — Beten kann ich nicht,
Ist gleich die Neigung dringend und der Wille.
Den starken Vorsatz lähmt die stärkre Schuld.
Und, wie ein Mann, der zwei Geschäfte treibt,
Steh' zweifelnd ich, was ich zuerst beginne
Und lasse beides. Wie? Wär' diese Fluchhand
Auch dicker als sie selbst voll Bruderbluts,
Hat nicht der Himmel so viel Regen,
Sie weiß wie Schnee zu waschen? Wozu dient
Erbarmung, zeigt sie nicht der Schuld ihr Antlitz?
Und hat Gebet nicht diese Doppelkraft —
Den Fall zu hindern und Verzeihn zu wirken,
Wenn er geschah. So will ich aufschaun!
Mein Fall geschah. Doch welche Form des Betens
Ziemt meinem Fall? Vergieb den schnöden Mord! —
Dies kann nicht sein; denn noch besitz' ich alles
Was zu dem Mord mich trieb, noch meine Krone,
Noch meinen Ehrgeiz, meine Königin.
Wird dem verziehn, der in der Schuld beharrt?
In dieser Welt verdorbnen Läuften kann
Die gold'ne Hand der Schuld bei Seite schieben
Das Recht: oft ward vom Lohn der Missethat
Selbst das Gesetz erkauft: nicht also droben.
Da gilt kein Pfuschen, da erscheint die That
In ihrer Blöße und wir sind genöthigt,
Im offnen Angesicht von unsrer Schuld
Sie zu bekennen. Nun, was bleibt mir übrig?
Zu sehn, was Reu vermag. Was kann sie nicht?

Was aber kann sie, wenn man nicht bereun kann?
O Jammerstand! O Busen, schwarz wie Tod,
Verstricktes Herz, das frei zu werden ringend,
Nur mehr umgarnt wird. Engel, helft, versuchts!
Beugt, starre Knie' euch. Eisenfasrig Herz
Sei weich, wie Sehnen neugeborner Kinder,
Vielleicht wird Alles gut!"

Der König sinkt auf die Kniee und betet. Hier tritt Hamlet unbemerkt ein und will den Mörder seines Vaters tödten, doch steht er davon ab. Der Monolog schließt, indem der König aufsteht, mit den Worten:

„Das Wort strebt auf, doch unten bleibt mein Herz,
Gebet ohn' Andacht dringt nicht himmelwärts."

Die vierte Stelle endlich ist das schöne Gebet Heinrichs V. vor der Schlacht bei Agincourt in Heinrich V.:

„O Gott der Schlachten, stähle meine Krieger!
Erfüll' sie nicht mit Furcht! Nimm ihnen jetzt
Die Lust zum Rechnen, wenn der Feinde Zahl
Den Muth von ihnen nimmt! Nicht heut' o Herr,
O heute nur gedenke nicht der Sünde
Des Vaters, als er nach der Krone griff!
Ich habe Richard's Leiche neu bestattet
Und mehr zerknirschte Thränen ihr geweiht
Als draus gewaltsam Tropfen Bluts geflossen.
Fünfhundert Arme zahl' ich jährlich aus,
Die ihre welke Hand zweimal des Tags
Zum Himmel heben, um Erlaß der Blutschuld;
Und zwei Kapellen weiht' ich, wo die Priester
Ernst feierlich für Richards Seele singen.
Mehr will ich thun, obwohl, was ich kann thun,
Nichts werth ist, wenn nicht meine Buße
Hinter dem allen kommt, Vergebung bittend."

Aus diesen Stellen ist wohl mit Evidenz zu ersehen, daß Shakespeare sich schlecht und recht zu den Hauptlehren und zu den Hauptgeschichten des Christenthums und zwar des protestantischen, des populair-biblischen Christenthums bekannt hat. Es ist unbegreiflich, wie das nur hat in Zweifel, geschweige ins Abläugnen gestellt werden können. Käme es darauf an und wäre es nöthig, mehr zu thun, als was ich gethan habe, einfach darauf aufmerksam gemacht zu haben durch Anführung der ausgehobenen vier Beweisstellen, so ließen sich diese Stellen sehr leicht vermehren, namentlich noch aus Hamlet, dem tiefsinnigsten Stücke des Dichters und vielen andern Stücken, wie z. B. aus der Rolle Helenens in Ende gut, Alles gut, aus der Isabellens in Maß für Maß, aus dem Kaufmann von Venedig, aus Richard III., aus Macbeth u. s. w. Wer zu blöde Augen hat, dem helfen auch die Augengläser nicht mehr. Ich verweise auch hier wieder nur auf eine recht sinnlich anschauliche, notorische Thatsache, die nämlich, daß während in Frankreich und in Deutschland, und wahrlich nicht ohne Vorschub ihrer größten Dichter, das populair christliche Bewußtsein aus den Gemüthern herausgetrieben worden ist, dieses populair christliche Bewußtsein in der gesammten Bevölkerung Englands und Amerikas noch recht kräftig lebt. Und dazu hat der Geist, den Shakespeare in seiner Dichtung fixirte, gehörig beigetragen. Während England und Amerika wohl gesichert sind, daß sie nie wieder einer Priesterhierarchie nach katholischem oder

proteſtantiſchem Coſtüm zufallen werden, iſt Frankreich und Deutſchland noch jetzt keineswegs dagegen geſichert — gerade das Extrem, in das man ſich geworfen — kann wieder das andre Extrem herbeiführen.

Durchaus hielt ſich Shakespeare fern von aller abſichtlich lehrenden und predigenden Beimiſchung aus einer ſpeziellen Theologie und Dogmatik, dem doctrinairen und disciplinairen Rüſtzeug einer Hierarchie der Prieſter. Von einer ſolchen Hierarchie der Prieſter, ſowohl einer nach katholiſcher als einer nach proteſtantiſcher Manier will Shakespeare überhaupt durchaus nichts wiſſen, er geht ihr in allen ſeinen Dramen aus dem Wege, er ignorirt ſie gänzlich und darum negirt er ſie ſo ſtark, als er ſie negiren kann, als Dichter. Er iſt darüber mit ſich zu einem feſten Abſchluß gekommen, daß es gerade der Hauptſatz des Proteſtantismus iſt: jeder Chriſt iſt ein geborner Prieſter; die beſtellten Geiſtlichen ſind nur Lehrer, die Biſchöfe Wahrer des Friedens des Landes. Dieſer ſouveraine männliche Standpunkt des Proteſtantismus Shakespeare's, der direct dem katholiſch ſowohl, als proteſtantiſch hierarchiſchen Kinderſtandpunkt entgegenſteht, iſt die Seele der Seele Shakespeare's: dieſer Standpunkt iſt, wenn mich nicht alles täuſcht, der, der bei ihm Alles erklärt. Die Selbſtführung, das Selfgovernment in der religiöſen Sphäre, iſt ſeine innerſte Grundüberzeugung und er vindicirt ſie dem Individuum mit derſelben Beſtimmtheit, wie er ſie in der moraliſchen Sphäre ihm vindi-

cirt. Eben daraus folgt auch, daß er ſich aller und jeder directen und indirecten Polemik gegen irgend welche kirchliche Satzung enthält, wie ſie die diſſentirenden Secten trieben und die Puritaner ein Menſchenalter nach ſeinem Tode auf die Spitze hinauf trieben. Er war kein Sectenmann, er ſtand wie ſein Zeitgenoſſe, der philosophus teutonicus, über den Secten. Als Dichter vermied Shakespeare damit das Unglücklichſte, in was er hätte fallen können. Er wich mit ſehr weiſer Abſtinenz jener Abſichtlichkeit aus, welche jederzeit einer künſtleriſchen Production ſchadet, ſo gut ſie auch gemeint iſt.

Der Standpunkt ſeines Chriſtenthums iſt der ſouveraine proteſtantiſche Standpunkt, der die Menſchen nicht blindlings von einer irgendwie auf eine Hierarchie hinauslaufenden Kirchen- oder Sectenführung, ſondern von ihrer ſelbſteigenen Führung abhängig macht. Dieſe Selbſtführung wird bewirkt mit der freien Reflexion und zwar jener populairen, weltvertrauten Reflexion, mittelſt welcher die Weisheit der chriſtlichen Weltordnung dem geſunden Menſchenverſtande faßbar wird Man wird finden, daß Shakespeare immer und immer aus dieſem Standpunkt die Geſetze der Weltökonomie zu erklären und zu motiviren ſucht. So ſagt, um nur ein Exempel anzuführen, im 5ten Act des Cymbeline Jupiter, als die Perſonification der Welt-Regierung:

„Wen ich am meiſten lieb', dem ſchick' ich Kreuz,
Um mit dem Segen, lang hinausgerückt,
Um deſto herrlicher ihn zu erquicken."

Shakespeare lehrt und predigt nicht das protestantische Dogma, aber er bleibt dem protestantischen Dogma, soweit es die Bibel, was Geschichte betrifft, für gesunden Glauben und was Lehre betrifft, für gesunden Menschenverstand klar und deutlich, enthält, in allen wesentlichen Stücken treu. Selbst in dem Dogma von den letzten Dingen ist dies der Fall. Dies beweisen die bekannten schönen Verse Prospero's im Sturme, wo er das Welt-Ende beschreibt:

„Die Thürme, die die Wolken
Begrüßen, alle strotzende Paläste,
Die feierlichen Tempel und der Erdball selbst,
Ja alles, was darauf wohnt, wird vergehn
Und gleich dem wesenlosen Schaugepränge,
Der Bühne, auch nicht einen Hauch nachlassen.
Wir sind von dem Stoff, von dem Träume sind
Gemacht und unser kleines Leben ist
Von einem Schlaf umflossen."

Protestantisch bei aller poetischen Färbung gehalten ist der Traum Gloster's im Gefängniß vor seiner Ermordung in Richard III., von den Engeln und Teufeln des Schattenreichs und von den Qualen der Hölle, die sich in dem Fluchgeschrei der Teufel dem innern Bewußtsein gegenständlich machen. Eben so ist die furchtbare Beschreibung der rein auf „den ätherhellen Geist" geworfnen innerlichen Qualen der Hölle, bei dem zum Tod verurtheilten Claudio in Maß für Maß, ganz bibelgemäß gehalten. Dieses ganze Stück, Maß für Maß, ist ein Hauptzeugniß der protestantischen Gesinnung des Dichters:

es ist geradezu gegen die katholische Werkheiligkeit gerichtet. Eben so kann König Johann den Beweis geben, wie tief Shakespeare den Verfall und die Nichtigkeit des Papstthums erkannte. Heinrich V. und VI. und ganz besonders Heinrich VIII. stehen ganz auf demselben Sinne. In letzterem Stücke heißt es ausdrücklich von der Elisabethzeit:

„In ihren Tagen
Wird Gott in Wahrheit sein erkannt."

Merkwürdig ist, daß Shakespeare von den Lehren der päpstlichen Kirche doch noch eine fest hält: die vom Fegfeuer. Der Geist in Hamlet — bekanntlich seine eigne Hauptrolle, in der er als Schauspieler auftrat, — malt die Qualen des mittelalterlichen Purgatoriums mit den furchtbarsten Farben aus. Diesen einen Punkt ausgenommen, ist Shakespeare durchaus frei von allen confessionellen und dogmatischen Vorurtheilen.

Es muß noch einmal wiederholt werden: daß die tief religiöse Gesinnung und Haltung bei Shakespeare so gar nicht mit Absicht hervortritt, daß er sie so anspruchslos, so ganz ohne Prätension und ohne Ostentation nur hie und da, wo die Handlung auf ihren Höhepunkten angelangt ist, durchblicken läßt, das gerade ist es, was ihn so auszeichnet. Die Religion, das Innerlichste, Tiefste, Heiligste in der Menschenbrust tritt bei Shakespeare zwar als höchstes Moment auf, aber nur als integrirendes höchstes Moment, das sich dem großen Ganzen seiner

allseitigen Weltanschauung einfügt. In diesem großen Ganzen seiner allseitigen Weltanschauung sind alle andern Momente des Lebens nicht minder wie jenes Moment mit innen begriffen und enthalten. Als Dichter des Lebens in seiner Allseitigkeit spiegelt Shakespeare auch alle Momente desselben in seinen Schöpfungen ab, die untergeordneten, niedern, wie die hohen und höchsten.

Shakespeare beherrschte alle Höhepunkte des geistigen und des natürlichen Daseins. Alle Mächte des Lebens waren ihm unterthan, die himmlischen und die irdischen, die sittlichen und die sinnlichen Kräfte, er ließ sie in seinen Schöpfungen mit der höchsten Freiheit unter einander spielen. Aber die höchste Macht ist ihm die Religion, die Macht, die die Menschen in ihrem Innersten richtet, in ihrem Gewissen. Shakespeare's zarter und feiner Sinn zeigt sich bewundernswürdig in dem zarten und feinen Maßhalten im Gebrauch der religiösen Motive, aber wo er christliche Gesinnungen und Wahrheiten ausspricht, da treten sie als die geheimsten und tiefsten Gewalten des Menschengemüths auf, durch die dasselbe erhoben wird und getröstet und niedergebeugt und gerichtet. Sie bringen dann die höchsten Wirkungen hervor, die die Poesie jemals hervorgebracht hat und hervorbringen kann. Durch jenen sichern Tact, durch jenes feine Maßhalten bewährt sich Shakespeare ganz eigentlich als der erste große Dichter der neuen, durch die Reformation mündig, innerlich frei, selbstbewußt und selbstständig gewordenen Zeit.

Eben so wenig, wie in einer starren, einseitig befangenen kirchlichen Ansicht, bewegt sich Shakespeare in einem exclusiven Kreise von nationaler Sitte, die innerhalb der engen Grenzen des conventionellen, gesellschaftlichen Tons eingeschlossen ist, wie dies ebenfalls, namentlich bei den spanischen Dramatikern der Fall ist. Denn bei Calderon treten bekanntlich Liebe und Ehre nicht als innere sittliche Motive auf, sondern als ganz äußerliche, conventionelle, der Galanterie und Liebesintrigue und des Ehrgefühls, des point d'honneur. Calderon's Moral ist nicht die Sittlichkeit, sondern die Sitte, die denn oft der Sittlichkeit gerades Wiederspiel ist. So gilt z. B. bei Calderon noch überall das mittelalterliche, unbändige und überreizte Ehrgefühl, wo bei dem leisesten und geringfügigsten Anlaß die Leidenschaft durchbricht, wo im Augenblick der Dolch gezückt, mit dem Degen geklirrt wird, und es ganz in der Ordnung ist, daß ein Rival im Duell beseitigt wird. Shakespeare hat diese mittelalterliche Vorliebe fürs Duell nicht mehr. In Timon läßt er den einen Rathsherrn, dem Alcibiades gegenüber die Worte sagen:

„Fast scheint es, ihr müh'tet euch
Todschlag in Form zu bringen, Rauferei
Noch über Tapferkeit zu stell'n, die doch
Nur eine Mißgeburt von dieser ist.
Sie kam zur Welt, als Sekten und Parteien
Geboren wurden einstmals.

Shakespeare, wie er keiner beſonderen Confeſſion angehört, gehört auch keinem beſonderen Lande an, er nimmt keine conventionellen Rückſichten auf die Sitten deſſelben. Er gehört auch keiner beſonderen Zeit, noch weniger einer beſonderen philophiſchen oder Kunſtſchule an. Das große Element, in welchem er ſich mit Meiſterſchaft bewegt, iſt vielmehr das allgemein Menſchliche, wie es jederzeit und überall iſt, es iſt die große allgemeine Menſchennatur. Aber dieſe Menſchennatur iſt nicht die, wie ſie im Alterthum bei Sophocles und den andern griechiſchen Tragikern vorkommt, ſondern es iſt die in jener weſentlichen Umgeſtaltung, in die das Chriſtenthum ſie hineingehoben hat, dergeſtalt, daß nun das Chriſtliche das Natürliche in ſeinem Innerſten durchdringt. Es iſt aber auch nicht mehr die katholiſche Weltenſchauung, die er feſthält, er kennt keine allein ſelig machende Kirche, vielmehr iſt es des Chriſtenthums innerſter Kern, der ihm für die Hauptſache gilt. Er hält ſich nur an die inneren, religiöſen Motive, nicht an die äußerlichen der Kirchenſatzung, des Gottesdienſtes und der Ceremonien. Er hält ſich eben ſo an die inneren ethiſchen Motive, an die allgemeine Moral, nicht an die Herkommniſſe und Vorurtheile der partikulären, der nationalen Sitte. Ihm gilt das Weſen, das Sein überall mehr als der Schein. Shakespeare verherrlicht das Große, das Edle in der Menſchen-Natur, wo er es antrifft. Ihm ſteht die religiöſe Geſinnung über der kirchlichen Geſinnung und die Sitt-

lichkeit über der Sitte. Ihm steht auch das rein Menschliche über dem Stande und der bürgerlichen Ordnung. So entschiedene Vorliebe er für die Aristokratie zeigt, und so tief er den Pöbel als Pöbel verachtet, so weit entfernt ist er, wie die spanischen Dichter, die Leute aus dem Volke zu Repräsentanten aller Gemeinheit zu machen und nur die Heiligen, die Priester, die Könige und den Adel in ihrer Glorie erscheinen zu lassen.

Shakespeare achtet und ehrt die angeborne, innere Würde des Menschen, die Tüchtigkeit einer edeln Natur, die Einsicht eines klugen Geistes und die Energie eines fest ausgeprägten Charakters bei allen Menschen und in allen Ständen. Denn Shakespeare's Ideal ist das moderne Ideal der innerlich freien, gebildeten Humanität, der reinen, schönen Menschlichkeit, im Sinne der christlichen, nicht der heidnischen, im Sinne der protestantischen, nicht der katholischen, im Sinne der modernen, nicht der mittelalterlichen Bildung. Diese gebildete Humanität und nur diese ist Shakespeare die wahre Glorie des Lebens. Nicht der äußerliche Stand allein in der socialen Gesellschaft, im Staate, nicht der äußerliche Zusammenhang allein mit einer geschlossenen Kirchengemeinschaft, giebt dem Menschen seinen Werth oder Unwerth, sondern vor allem das, was er innerlich ist durch Selbstgefühl und Bildung. Shakespeare bemißt den wahren Adel des Menschen nach diesem inneren Maßstab der Bildung, nicht nach einem äußeren, zufälligen, conventio-

nellen, nach Namen und Titeln; sehr streng scheidet er den Schein und Schmuck von dem Wesen.

Eine Hauptstelle, wo Shakespeare diese seine innerste Ueberzeugung ausspricht, ist in Ende gut, Alles gut enthalten. Er legt sie dem König von Frankreich in den Mund: der also sich äußert:

„Gut ist, was gut ist
Ohn' allen weitern Namen. So auch Böses.
Beides ist, was es ist, durch sich allein
Nicht durch den Titel, den es trägt."

Eine zweite Hauptstelle steht im Kaufmann von Venedig, wo Bassanio sagt:

„Sehr schwach zeigt Aeußres oft das wahre Wesen.
Die Welt wird stets von Schein und Schmuck getäuscht.
Wo ist im Recht ein Streit so falsch und faul,
Den, ausgewürzt mit schönen Reden, nicht
Des Uebels Schein beschönigt? Wo im Glauben
Giebt's eine ganz verdammenswerthe Lehre,
Die irgend eines Frömmlers Stirne nicht
Wird segnen und erhärten aus der Schrift,
Verhüllend Unvernunft mit schönem Schmuck?
Kein Laster ist so dumm, daß es sich nicht
Der Tugend Zeichen äußerlich anmaßte."

In demselben Kaufmann von Venedig sagt der Prinz von Aragonien die schönen Worte:

„Wer wirds wagen
Das Glück zu hintergehn, geehrt sein wollen
Ohne den Stempel des Verdiensts? O keiner
Wag' unverdiente Ehren anzunehmen!

O daß man stets Dienst, Aemter, Würden
Erwürbe ohne Trug, und lautre Ehre
Erkauft stets würde vom Verdienst des Trägers!
Wie mancher Kahlkopf deckte dann sein Haupt,
Wie mancher, der befiehlt, gehorchte dann,
Wie viel gemeinen Pöbel läse man
Aus üppger Ehre Saat und wie viel Ehre
Griff man aus Spreu und Kehricht auf der Zeit,
Sie glänzend aufzufrischen!"

Köstlich läßt Shakespeare in demselben an Sentenzen so überreichen Lustspiel den scherzhaften Graziano die Heucheleien der s. g. ehrbaren Leute verspotten, wie denn niemand so tief, wie Shakespeare, die Heuchelei überhaupt zu geißeln versteht:

„Ich leg' das Kleid des ehrbar'n Menschen an,
Sprech' rücksichtsvoll und flych' nur hie und da,
Trag' in der Tasche stets Gebetbücher,
Blick salbungsreich und deck' beim Tischgebet
Die Augen mit dem Hut nicht, seufz' und sage
Amen, gleich einem, der wohleinstudirt
Der Großmama zu Lieb' den Frommen spielt."

In demselben Stücke sagt noch Antonio:

Merk' das Bassanio!
„Der Teufel kann so wie's ihm nützt, die Schrift
Citir'n; ein böses Herz, das heilig Zeugniß
Anführt, ist wie ein Schuft, der heiter lächelt,
Ein schöner Apfel, angefault im Kern. —
O was für gütig Aeußres Falschheit hat!"

Und weil Shakespeare nur der innerliche Kern der reinen schönen Menschlichkeit in allen ihren Erscheinungsformen als Ideal gilt, ist er eben die vollendete Concentration des modernen Welthewußtseins,

deſſen Baſis jene Innerlichkeit iſt. Die Innerlichkeit mißbraucht weder den äußeren Schein zu ſchlimmem Zweck, noch bleibt ſie überhaupt an ihm haften; ſie ſucht vielmehr dem Weſen der Dinge beizukommen, ſie ſucht die Außenwelt zu begreifen, ſie ſich verſtändlich zu machen, um ſie auf die rechte Weiſe genießen zu können. Der moderne Geiſt geht mit Bewußtſein darauf aus, die Wirklichkeit zu durchdringen, ſich mit ihr zu verſöhnen, in ein liebevolles Verhältniß zu ſetzen, in ihr heimiſch zu werden. Dieſes Streben in der Welt zu Hauſe zu werden, iſt ganz eigentlich eben das innerſte Bedürfniß des modernen Strebens nach Bildung, das, zuerſt Baco von Verulam, der Zeitgenoß Shakespeare's mit den berühmten Worten ausſprach: Knowledge is power, Bildung iſt Macht.

Wie Shakespeare in der kirchlichen Sphäre das ſtarre Prieſterthum negirt, ſo negirt er auch die ſtarre Amtsgewalt in der Politik und im Recht. Er läßt in Maß für Maß Iſabellen vor dem ſtolzen, ſtarren Richter Angelo ſeine innerſte Herzensmeinung in den tiefſinnigſten Sätzen darlegen. Sie ſagt dem ſtarren Richter, daß die Engel über die Ueberhebung menſchlicher Machthaber weinen und wenn ſie ſich ſo wie dieſe gebehrden wollten, zu Menſchen ſich heruntergaukeln würden von der Unſterblichkeit.

„Barmherziger Himmel!
Ehr ſpalteſt du mit ſcharfen Schwefelkeil
Die unzerſtörbar knot'ge Eiche, als
Die ſanfte Myrthe! — Doch der Menſch, der ſtolze,

Mit kleiner, kurzer Amtsgewalt bekleidet,
Uneingedenk ganz deſſ'n, was ganz gewiß iſt,
Daß Glas ſein Stoff — gleich einem zorn'gen Affen,
Führt er Schalkspoſſen auf vor'm hohen Himmel,
Daß Engel weinen möchten, die zu Menſchen
Mit unſrer gräm'ſchen Laun' alle ſich lachten."

Iſabelle fährt hierauf fort, dem ſtolzen ſtarren Richter die herbe Ungerechtigkeit der ſich überhebenden Amtgewalt, die frei ausgeht, wenn ſie das Aergſte thut, durch ſchlagende Beiſpiele zu Gemüthe zu führen. Sie ſagt:

„Frei ſpotten große Herrn des Heil'gen: Witz
Iſt drin, bei Niedern ſchädliche Entwürd'gung.
Beim General iſt's nur ein Wort im Zorn,
Was beim Soldaten g'radhin Blasphemie iſt."

Und als nun der ſtolze Richter fragt:

„Warum bringt dieſe Sprüche ihr an mich?"

antwortet ſie, zu erkennen gebend, daß die Amtsgewalt im guten Schein immer noch eine Cur habe:

„Weil Amtsgewalt, obgleich ſie fehlt, wie andre,
Noch in ſich ſelbſt führt eine Medicin,
Die auch das äußerſte Verbrechen heilt."

Shakespeare kennt keinen Abſolutismus, keine unerbittliche, ſtarre Gerechtigkeit, kein hartes, rauhes Recht, die Gnade geht ihm über Alles, ſie iſt ihm die Krone und der Triumph der reinen, ſchönen Menſchlichkeit, die ſein Ideal iſt. Unter den vielen, ſchönen Stellen, die ſich in Shakespeare finden, ſind gewiß die beiden Stellen, die er Portia im Kaufmann von Venedig und Iſabella in Maß für Maß über die Gnade in den Mund legt, zwei der allerſchönſten.

Portia sagt zu dem Juden Shylock von Gnade:

„Sie träufelt, wie des Himmels sanfter Regen,
Herab zur Erd' und ist zwiefach gesegnet:
Sie segnet den, der giebt und den, der nimmt.
Am mächtigsten ist sie im Mächtigsten, sie ziert
Den Fürsten auf dem Thron mehr als die Krone.
Sein Scepter zeigt die irdische Gewalt,
Das Attribut der Würd' und Majestät,
Darin die Furcht und Scheu der Kön'ge liegt.
Doch Gnad' ist höher als die Sceptermacht,
Sie thronet in der Kön'ge Herzen
Sie ist ein Attribut des Allerhöchsten
Und ird'sche Macht kommt Gottes Macht dann gleich,
Wenn Gnade geht vor Recht. Und darum Jude,
Hast gleich du volles Recht, bedenke dies,
Daß nach dem Lauf des Rechtes unser Keiner
Zum Heile käm'. Wir bitten all' um Gnade
Und dies Gebet lehrt uns auch alle üben
Der Gnade Thaten.“

Eben so herrlich und schön ist, was Isabella zu Angelo sagt:

“Glaubt es, kein Gepränge
Das je die Großen dieser Welt umgiebt,
Nicht Königskrone, noch das Vollmachtsschwert
Nicht Marschallsstab, noch Richteramtstalar
Umkleidet sie mit halb so schöner Zier
Als Gnade“.

„Ach, alle Welt war Gottes Zorn verfallen
Und er, der höchstes Recht zur Rache hatte,
Fand doch ein Mittel aus zu ihrer Rettung.
Wie würd's euch gehn, wenn er, der höchste Richter
Euch sollte richten, wie ihr seid? Bedenkt das,
Und Gnade wird von euren Lippen strömen
Gleich einem Neugebornen“

Eben ſo iſt es überaus herzerhebend, wenn Shakespeare in Cymbeline, den Poſthumus dem Giacomo, der ihm durch ſeine ſchändliche Hinterliſt die treue Gattin Imogen verſchwärzt hat, ſo daß er gewillt war ſie tödten zu laſſen, Gnade und Verzeihung mit den Worten angedeihn läßt:

„Knie nicht vor mir!
All' meine Macht an dir iſt — dich verſchonen
Und meine Rache, dir verzeihen. Lebe
Und geh' mit andern beſſer um."

Man wird hier unwillkürlich an die himmelſchöne Weiſung der Bergpredigt: Liebet eure Feinde, ſegnet, die euch fluchen, thut wohl denen, die euch haſſen, bittet für die, die euch beleidigen und verfolgen, erinnert — und damit daran, daß der innerſte Stern und Kern des Chriſtenthums gar ſehr tief in der ſchönen Seele Shakespeare's ruhte, ſo himmelfern er auch jederzeit davon iſt, das Gepränge chriſtlicher Redensarten vor ſich her zu tragen.

Shakespeare iſt das erhabene Standbild, in dem der proteſtantiſch-germaniſche Geiſt im Adel der modernen Bildung ſich zum erſtenmale gleichſam incarnirt zuſammenfaßte. Die ganze noch heute lebende proteſtantiſch-germaniſche Welt kann zu dieſem erhabenen Standbilde mit Ehrfurcht und Bewunderung fort und fort aufblicken und ſich an den ſanften Zügen jener mit der alten, mittelalterlichen, heroiſchen Energie ſo ſchön verſchmolzenen modernen Bildung, jener Gemüthlichkeit, Milde und Wärme der Weltauffaſſung, jener liebevollen, von aller Härte und Einſeitigkeit

mittelalterlicher Weltverachtung und Weltabtödtung, ſtarren Prieſterthums und ſtarrer Amtsgewalt entfernten Herzenstoleranz erquicken, die Shakespeare vor allem adeln und verklären. Denn jene ſanften Züge ſind eben, um es nochmals zu betonen, die Grundtugenden der gebildeten, proteſtantiſch-germaniſchen Welt.

Als der erſte Dichter des modernen Selbſtbewußtſeins, das mit der Reformation erwachte, erſcheint Shakespeare aber nicht nur als der Repräſentant der neuen proteſtantiſchen Weltanſchauung, die von der Welt weiß und ſie zu begreifen ſucht, gegenüber der alten katholiſchen Weltanſchauung, die die Welt negirte, ſondern er erſcheint auch als der Vertreter des germaniſchen Geiſtes, der die Geiſtesfreiheit als Standarte feſthält, gegenüber dem romaniſchen Geiſte, der die Menſchen unter dem Panier der Glaubensherrſchaft gebunden hielt. Wie von jener katholiſchen Weltanſchauung, die die Welt als eitel und nichtig negirte, war von dieſem romaniſchen Geiſte, der mit der Hierarchie der Kirche die Welt beherrſchte, das ganze Mittelalter hindurch die Weltentwickelung geleitet worden, in erſter Linie von den Italienern, von den Päpſten Roms, die über die Kaiſer Deutſchlands triumphirten. In den größten Männern Italiens, wie in Gregor VII., Innocenz III. und zuletzt in Machiavelli culminirte der romaniſche Geiſt, welchem Kirche und Staat unterthan gemacht wurden. Mit der Reformation aber trat dieſem katholiſch-romaniſchen Geiſte der proteſtantiſch-

germaniſche Geiſt, der Geiſt der freien Humanität, der Geiſt der freien Bildung gegenüber und rang ihm nach wiederholten Kämpfen die Weltherrſchaft endlich ab. Zwar kamen die beiden andern katholiſch-romaniſchen Länder, Spanien und Frankreich, noch eine Zeit lang an die Spitze, von den Jeſuiten, von Carl V. und Philipp II., von Richelieu und Ludwig XIV. geführt — und die katholiſch-romaniſche Poeſie trieb noch in Lope und Calderon, in Corneille und Racine ihre letzten, ſchönen Blüthen; aber England der Repräſentant des germaniſch-proteſtantiſchen Geiſtes erlangte doch zuletzt das Uebergewicht in der Politik und nicht blos in der alten Welt, ſondern auch in der neuen, über die es ſich mit ſeinen Colonien ausdehnte. Es erlangte eben ſo das Uebergewicht in der Poeſie durch Shakespeare, dem kein romaniſch-katholiſcher Dichter gleichkommt.

Die Poeſie Shakespeare's wurde der Diamant, in welchem alle Farben des Weltalls im Lichte der von dem proteſtantiſch-germaniſchen Geiſte gewonnenen neuen, freieren Weltbildung ſich ſpiegelten. Sie wurde der Baum mit den ſchönen Blüthen, von dem nachher die Früchte ins wirkliche Leben abfielen. Kirche und Staat wurden durch den neuen proteſtantiſch-germaniſchen Geiſt der freien Humanität neu geſtaltet. Die Gebiete der Politik und Staatswiſſenſchaft, wie die der Moral, der Theologie und Pädagogik wurden durch die Einführung der Toleranz und der ſ. g. philantropiſchen Ideen wohlthätig umgeſchaffen. Derſelbe Geiſt, der durch Shakespeare's poetiſche Schöpfungen

wehte, wehte auch durch die philoſophiſchen Schöpfungen des Hugo Grotius, des Lehrers Guſtav Adolf's, der die Humanität ins internationale Staatsrecht einführte; er wehte in Spinoza, der in ſeiner Ethik darauf zurückkam; er wehte in Locke, der dieſelbe Humanität und die Toleranz ins nationale Staatsrecht übertrug; er wehte in Rouſſeau und den Encyclopädiſten welche die philantropiſchen Ideen, freilich mit vielen Uebertreibungen, dem katholiſch-romaniſchen Abſolutismus in Kirche und Staat entgegenſetzten; er wehte endlich auch in Leſſing, in Herder, in Goethe und Schiller, in Peſtalozzi. Shakespeare gebührt der Ruhm, dieſen neuen Geiſt der freien, gebildeten Humanität zuerſt mit Bewußtſein ausgeſprochen zu haben.

Shakespeare war es, der den ganzen ſubſtantiellen Ideengehalt des ſeit der Eliſabethperiode definitiv vom mittelalterlichen Katholizismus als einem überwundenen Standpunkt losgekommenen engliſchen Volks in ſich zuſammenfaßte und ihn mit dem neuen proteſtantiſch-germaniſchen Geiſte wie mit einem ſchöpferiſchen Lebensbalſam unaustilgbar durchtränkte. Während die Spanier, von denen ihre Inquiſition das neue proteſtantiſche Ferment ferne hielt, in ihrem romaniſch-katholiſchen Geiſte, wie ihnen Calderon ihn poetiſch verherrlicht hatte, ſtarr ſtehen blieben und ihnen ſo in Zeit von zwei Jahrhunderten vom bornirten Abſolutismus und Pfaffengeiſt das Mark des beſten Lebens ausgeſogen wurde, erhob ſich England zu erneuter Kraft: es trat, die Jünglingsjahre des Mittelalters

verlassend, mit frischem, frohen Lebensmuth seine Mannesjahre an. Während die Spanier, wie sie jetzt sind, wohl noch für Privatvortheil und Privatehre ihr Leben in die Schanze schlagen, aber für etwas Allgemeines indifferent geworden sind, ist den Engländern jenes Allgemeine, insbesondere ihr Land das Allernächste; während die Spanier wohl noch physischen Muth haben, aber keinen moralischen Muth mehr, zu dem eben ein Geistiges das Bewegende sein muß, haben die Engländer im höchsten Grade Beides. Während den Deutschen in den letzten zwei Jahrhunderten von ihren Theologen vorzugsweise Demuth, den Franzosen von ihren Poeten vorzugsweise Eitelkeit gepredigt worden ist, haben die Engländer von Shakespeare Selbstachtung gelernt und das ist die männliche Tugend, mit der sie zur Größe emporgestiegen sind. Seine Helden sind alle des Sinnes, welchen Norfolk in König Richard II. ausspricht:

„Ehr' ist mir Leben; beide sind nur eins
Nehmt Ehre mir, mein Leben gilt für keins!"

Die schönen Worte, die man immer und immer in England hört: Selfesteem, selfpossession, selfgovernment, voluntary principle u. s. w. haben alle ihren Quellpunkt in der weltvertrauten, populairen, liebenswürdigen Lebensweisheit Shakespeare's, in jenem Selbstgefühl, das bei ihm durch alle Poren seiner Poesie wie Balsamduft herausathmet. Wenn Napoleon von Corneille sagte: Corneille hat die französische Tapferkeit geschaffen, so kann man — und ich glaube mit weit gegründeterem Rechte von Shakes-

peare ſagen: Shakespeare hat den ganzen öffentlichen Geiſt von England geſchaffen, einen Geiſt, der zugleich tapfer und männlich und beſonnen und human iſt. Indem der große Dichter die ganze Energie des alten normänniſchen Heroismus, die ganze ritterliche Ehre, Vaterlandsliebe und Tapferkeit des Mittelalters, in dem was ihren heiligen, unantaſtbaren Kern ausmacht feſthielt, lies er doch zugleich auch die erſten, ſanften Tubatöne jener Toleranz und Humanität in die Welt hinaus erſchallen, die erſt England und nach England auch die Staaten des Continents von dem Drucke des ſtarren und einſeitigen, mittelalterlichen Glaubensfanatismus der Päpſte und von dem deſperaten Abſolutismus und Deſpotismus der Machiavelliſtiſchen Staatskunſt losgelöſt und zu freien und wirklich gebildeten Staaten umgeſchaffen oder doch umzuſchaffen angefangen haben.

Aus dieſem Geſichtspunkte, dünkt mich, fällt auf Shakespeare ein ganz eigenthümliches Glanzlicht und er erhält eine ſpeciellſte, religiöſe und politiſche Bedeutung für die gegenwärtige Zeit. In der Verwirrung unſerer Tage kann man ſich an dem klaren, feſten, ſo energiſchen und freien und doch zugleich ſo gemäßigten und beſonnenen Geiſte Shakespeare's orientiren. Ohne im Geringſten fanatiſch oder pietiſtiſch zu ſein, iſt er tiefreligiös, ohne im Geringſten abſolutiſtiſch zu ſein, lebt in ihm das ſtärkſte Bewußtſein der Nothwendigkeit einer geordneten Staatsorganiſation. Er verwirft die Auctorität weder in Kirche, noch in Staat, aber er verwirft die rein äußerliche Auctorität,

den Zwang und die Willkür, er will eine innerliche, humane, gebildete Auctorität.

Es ist eine sehr denkwürdige Thatsache, daß die Revolution des Staats, der an der Spitze der Entwickelung des protestantisch-germanischen Geistes stand, mit ohne allen Vergleich größerer Mäßigung, mit ohne allen Vergleich geringerem Blutvergießen ins Werk gesetzt ward, als die Revolution des katholisch-romanischen Hauptstaats. Und eben so denkwürdig ist die Thatsache, daß England, indem es sein protestantisch-germanisches Princip gegen die romanisch-katholischen Tendenzen der Stuarts zwar mit unerschütterlicher Kraft, aber auch mit relativ großer Mäßigung festhielt, durch dieses Princip nicht blos zu dem festesten und tüchtigsten Bestande seines Gemeinwesens, sondern auch zu der kräftigsten und vielseitigsten Entwickelung desselben gelangte, während in dem von dem unruhig wogenden romanischen Geiste bewegten Frankreich offenkundig noch das Ferment der Revolution gährt, die innere Ruhe und Ordnung bedroht und auch das übrige Europa mit unaufhörlichen Besorgnissen erfüllt. England hat auf die Elemente des protestantisch-germanischen Geistes: christliche Duldung, Billigkeit, Humanität in der religiösen Sphäre, Mäßigung, Besonnenheit und Weisheit und größtmöglichste Achtung der individuellen, persönlichen Freiheit in der politischen Sphäre, unermüdliche, praktische Arbeitsthätigkeit und von wahrer Ehre und Vaterlandsliebe durchdrungenem, tapfersten und energischsten Mannes-Heroismus eine Staatsschöpfung aufgebaut,

die mit ihren Colonien die größten Weltreiche, nächst das römiſche, nicht nur an äußerem Umfang, ſondern auch an innerer, politiſcher Schwerkraft und an intenſiv nachhaltiger Handels- und Induſtrie-Productivität bei weitem übertrifft.

Der germaniſch-proteſtantiſche Geiſt iſt der Geiſt einer organiſirten Freiheit, die einmal feſthält: eine Gliederung der Claſſen und Stände der Geſellſchaft, welche in der Natur der europäiſchen Staaten, als unter beſtimmten gegebenen Lebensbedingungen zuſammengetretenen und hiſtoriſch ausgebildeten Organismen, begründet iſt, und zweitens feſthält: das selfgovernment, eine freie Selbſtregierung dieſer Claſſen und Stände nach ihren von ihnen ſelbſt am Beſten verſtandenen Intereſſen; — während der romaniſche Geiſt im Papſtthum Gregor's VII. und im Königthum Ludwig's XIV. eine abſolute Centraliſation in einem unumſchränkten Haupte herzuſtellen ſuchte. In jener organiſirten Freiheit gehen Energie der oberſten Herrſchaft und freie, ſelbſtſtändige Entwickelung aller Glieder des Staats in ihren untergeordneten Lebenskreiſen Hand in Hand; in dieſem centraliſirenden Abſolutismus fehlt die letztere ganz. Jene organiſirte Freiheit iſt die engliſche Freiheit; ſie iſt es, die der engliſchen Staatsſchöpfung noch auf lange Zeit eine Dauer ſichert, namentlich ſeitdem ſie in Amerika einen neuen ungeheuren Boden errungen hat, wo ſie, und zwar hier durch das ausgebildetſte selfgovernment, über das katholiſch-ſpaniſche Element mit reißender Schnelligkeit Terrain auf Terrain gewinnt: ich erinnere an

Texas, an die neuſten Erwerbungen von Mexico, an Californien, wo eine ganz neue Weltgeſchichte auftaucht. Frankreich dagegen wird von dem romaniſchen Principe hin- und hergeworfen. Das romaniſche Princip hat immer zum Extrem des Deſpotismus eine Hinneigung gehabt. Dieſes Princip hat in der Revolution zwar den alten katholiſchen Fanatismus und königlichen Deſpotismus gebrochen, aber einen neuen politiſchen Fanatismus und Deſpotismus erſchaffen, der eben ſo radical und intolerant iſt. Frankreich hat allen hiſtoriſchen, aus der Volksentwickelung hervorgegangenen Organismus des Staats aufgehoben, ſich durch einen plötzlichen Ruck von der Vergangenheit losgelöſt und zwar die Gleichheit, aber nicht die Freiheit erobert. Vielmehr iſt es das rein abſtracte Egalitätsprincip, das in Frankreich immer und immer wieder die individuelle Freiheit bedroht, nicht blos in den politiſchen Kreiſen des Staats, ſondern auch in den ſocialiſtiſch-communiſtiſchen der Geſellſchaft. Englands politiſches Ideal iſt die organiſirte Monarchie mit der Freiheit des Selfgovernment der Gemeinden und Corporationen; Frankreichs politiſches Ideal iſt die abſtracte Republik mit der wohlfeilen, abſtracten Gleichheit und der ſehr theuern, realen, deſpotiſchen Centraliſation in der Regierung.

Daß England an dem proteſtantiſch-germaniſchen Geiſte, an dem Geiſte, der die Freiheit, aber nicht die Gleichheit und die organiſirte Monarchie im Gegenſatz einer abſtracten Republik will, ſo feſtgehalten hat, das

hat es, meine ich, nicht wenig seinem großen Shakespeare zu danken. Shakespeare war seit seiner Wiederanerkennung im achtzehnten Jahrhundert, dem Jahrhundert, wo England im Frieden seine ganze Staatsorganisation consolidirte, der Hauptlehrer der ganzen modernen Bildung für England.

Der moderne Geist der Humanität trat in Shakespeare's Dramen zuerst im vollen Zauber der Poesie verklärt auf, er erschien in der reizendsten Färbung und zugleich in der kräftigsten Fassung. Er gab dem Bewußtsein des Volks einen sicheren Halt und einen sanften Adel. Sein Glanz und Duft durchdrang und erfüllte das ganze englische Leben. Die Jugend ward an Shakespeare groß gezogen, schon in den Schulen lies man diesen so ungemein die Selbstthätigkeit herausfordernden energischen, männlichen Geist, an die noch weichen Seelen herantreten, er hauchte ihnen Selbstgefühl, Kraft und Muth ein und er blieb ihr Führer durchs ganze Leben. In den Familien aller Gebildeten Englands ist Shakespeare noch heut zu Tage, nächst der heiligen Schrift und den Classikern, ein Kernpunkt der Bildung. Alles, was zur guten Gesellschaft gehört, kennt ihn durch und durch; bei allen öffentlichen Gelegenheiten, in den Parlamentssitzungen, bei Festen und Gastmählern, wird, indem man Sentenzen und Maximen aus Shakespeare in die Reden einflicht, sein glorreiches Andenken festgehalten und man bekennt sich fort und fort mit Begeisterung zu seinem Geiste.

Shakespeare's Ideal der freien Humanität postulirte eine billige, humane, christliche Freiheit, eine Freiheit, die sich eben so besonnen und gemäßigt in der religiösen Toleranz, als energisch und männlich in der Verwerfung des blinden, passiven, politischen Gehorsams ankündigt. Politisch hegte Shakespeare die Meinung, die sich zum vollen Bewußtsein bei ihm erhob, daß eine organische Gliederung der Classen und Stände, eine Rangunterordnung der Gesellschaft, so naturgemäß sei als staatsklug.

Er hat diese Ansicht am stärksten in Troilus und Cressida ausgesprochen. Er legt sie da dem weisesten Griechen Ulysses in den Mund, in der Scene der Rathsversammlung der griechischen Heerfürsten vor Agamemmon's Zelt im ersten Acte, wo berathschlagt wird, was hindre, daß Troja, obgleich sieben Jahre lang schon belagert, falle. Ulysses sagt:

„Troja, das fest noch steht, es läg' danieder,
Des großen Hectors Schwert hätt' keinen Herrn,
Wenn folgendes nicht hinderte:
Die Gliederung der Herrschaft ward mißachtet:
(The specialty of rule has been neglected)
Und seht, so viele Griechenzelte leer stehn
Auf'm Plan, so viel giebt's leere Factionen.
Der Himmel selbst, die Fixstern' und die Erde
Beachten Rang und Vortritt, rechte Stelle,
Stillstand und Lauf, Verhältniß, Zeit und Form,
Pflicht und Gebrauch: in allem waltet Ordnung.
Drum hat der herrlichste Planet, die Sonne,
In edlem Vorgang, Thron und Sphär' inmitten
Der andern. Sein heilbringend Auge bessert
Der bösen Sterne drohende Aspecten,

Regiert gleich Königs Wort, die Bös'n und Guten
Ohn' allen Widerstand. Doch, wenn die Sterne
In schlimmer Mischung ohne Ordnung wandeln,
Welch' Plag' und welches Unheil, welch' Empörung,
Welch' Wüthen auf der See, und welch' Erdbeben
Und Windesstoßen, Grauen, Wechsel, Schrecken,
Dreht um und bricht, reißt nieder und entwurzelt
Die Einheit und die eheliche Ruh der Staaten
So ganz von Grund aus. O, ist Rang erschüttert,
Der aller hohen Pläne Leiter ist,
So ist das Unternehmen krank. Wie könnten
Gemeinden, Schulen, Gilden in den Städten,
Friedsamer Handel von getrennten Ufern,
Der Vorzug und das Recht der Erstgeburt,
Des Alters Vorgang, Krone, Scepter, Lorbeern,
Anders, als durch den Rang in Kraft bestehn?
Schaff' ab den Rang, verstimme diese Saite
Und horch, welch' Mißklang folgt. Dann trifft sich Alles
In reinem Widerstand. Gedämmte Fluth
Hebt dann den Busen höher, als die Ufer
Und macht zum Brei den ganzen festen Erdball.
Dann macht der Starke sich zum Herrn des Schwachen,
Der rohe Sohn schlägt seinen Vater todt,
Recht wird Gewalt, vielmehr büßt Recht und Unrecht
Den Namen ein, mit der Gerechtigkeit
Die in dem ew'gen Streit von beiden ruht *),
Dann schließt sich jedes Ding ein in Gewalt,
Gewalt in Willkür, Willkür in Begierde

*). Eine der tiefsten Anschauungen Shakespeare's. Während die deutschen Philosophen das Recht rein idealistisch nehmen, nehmen es die Machthaber rein realistisch: das Recht ist in der Praxis identisch mit der Macht, während die deutsche Philosophie seine Wohnstätte unverdrossen immer und immer wieder in den Wolken des Olympos aufsucht.

Und die Begierd', ein allgemeiner Wolf,
Zwiefach gestützt von Willkür und Gewalt,
Muß alles sich alsdann zur Beute machen,
Zuletzt sich selbst auffressen. Agamemnon,
Dies Chaos folgt, ist Rangordnung erstickt,
Dem Fall derselben nach.
Und diese Rangverletzung ist es, die
Zurückgeht, Schritt für Schritt, indem sie meint,
Sie klimm' empor. Der Feldherr ist verachtet,
Von dem, der niedrer eine Stuf' und der
Vom nächsten unter ihm: so wird jede Stufe,
Die jenen ersten Kranken Schritt des Höhern
Zum Vorbild hat, zu einem neid'schen Fieber
Von blasser und blutloser Eifersucht.
Und dieses Fieber ist's, das Troja hält,
Nicht seine eigne Spannkraft."

Shakespeare ist in diesem Sinne, aber nur in diesem Sinne durch und durch aristokratisch gesinnt. Nach ihm soll herrschen, wer zu herrschen versteht: das ist sein Begriff von der Aristokratie, der der Rangvorzug gehört. Shakespeare selbst redet durch den Mund York's, wenn er im zweiten Theil Heinrichs VI. diesen sagen läßt:

„Gehorchen mag, wer nicht zu herrschen weiß."

Aber er redet auch durch den Mund des Narren, den er im Lear fragen läßt:

„Sag mir einmal, ist ein Wahnwitziger ein Adliger oder ein Bürgerlicher?"

An und für sich ist ihm der Unterschied zwischen dem Adel und dem Bürgerthum eine Verrücktheit *).

*) Der Curiosität wegen erwähne ich, daß Rahel, als sie diesen Satz in Shakespeare fand, glückselig war. (S. Rahel's Briefe.)

Der ariſtokratiſche Geiſt iſt bei Shakespeare ein Geiſt, der nicht von der Geburt und dem Beſitze als ſolchen, allein den Adel abhängig macht, ſondern der darauf dringt, daß der Adel wirklich adelig ſei, d. h. daß er innerlich tüchtig ſich bewähre. Bei Shakespeare wird dieſe innerliche Bewährung dem Adel durchaus angemuthet, er verlangt von dem Adel vor allen Dingen innere Hoheit. So ſagt die Herzogin von Gloſter in König Richard II:

„Was beim gemeinen Mann Geduld wir nennen,
In edler Bruſt iſt's bleiche kalte Feigheit."

Der ariſtokratiſche Geiſt Shakespeare's iſt der Antipode des Geiſtes der Gleichheit, der alles nivellirt und der nothwendig die breite, äußerliche Mittelmäßigkeit, jenes Kleinkrämerthum zur Folge hat, wie z. B. Frankreich es heut zu Tage zeigt. Shakespeare's ariſtokratiſcher Geiſt will den Adel nicht zu ausſchließlichen Inhabern der Bevorrechtigungen gemacht wiſſen, er will vielmehr immer wieder das neuauftauchende Verdienſt den älteren Inhabern der Bevorrechtigungen zugeſellt haben, gerade ſo wie das praktiſch, in der fortwährenden Fuſion der gentry in die nobility, in England feſtgehalten wird. In Ende gut, Alles gut, läßt Shakespeare den König von Frankreich, den Repräſentanten der Standeswürde, den Höchſten auf der Staffel der Adelsehren, ausdrücklich ſagen, als der ſtolze, junge Graf von Rouſſillon Helena, die arme Arztestochter nicht heirathen will:

„Es iſt doch ſeltſam,
Daß unſer Blut, wenn man's zuſammengöſſe
Durchaus nicht Unterſcheidung irgend leidet,

Nach Farbe, nach Gewicht und Lebenswärme
Und stehn doch jetzt so mächtig unterschieden.
Wär alles sie, was irgend Tugend ist,
Und das nur nicht, was dir mißfällt,
Daß sie des armen Arztes Tochter ist,
Mißfällt dann nicht um eines bloßen Namens
Die Tugend dir? Drum handle du nicht also.
Wenn edle That ausgeht von niedrem Stand
So wird der Stand geadelt durch die That.
Wo große Zuthat bläht und keine Tugend ist,
Giebt's wassersücht'ge Ehre nur. Gut ist
Was gut ist, ohne Namen, so auch Böses.
Beides ist, was es ist, durch sich allein,
Nicht durch den Titel, den es trägt.
Jung ist sie, klug und schön: in diesen Stücken
Unmittelbare Erbin der Natur.
Das adelt sie. Das ist des Adels Schmach
Führt man ihn anmaßlich im Stammbaum nach
Und thut der Ahnen unwerth. Bester Adel
Ist wenn man durch die Thaten werther ist
Der Ehr', als durch die Ahnen."

Dieser aristokratische Geist, der auf innerer Tüchtigkeit, auf Klugheit und Weltverstand basirt und nicht so bornirt exclusiv ist, wie er leider in Frankreich und Deutschland war und hier zum Theil noch sein will, hat dem englischen Volke seine Größe gegeben. Diesen Geist haben die Revolutionen Englands nicht austilgen können, selbst Cromwell sah sich genöthigt, wieder ein Oberhaus herzustellen. Die zweite Revolution, „die glorreiche," ging wesentlich von der Aristokratie aus. Der Hauptgarant der aristokratischen Gesinnung ist die Sitte in England, die Macht, die mehr Gewalt hat, als die Gesetze und stärker ist, als alle

Artillerie. Dieſe Sitte ward von Shakespeare poetiſch fixirt. Shakespeare's politiſches Ideal iſt zugleich ſein poetiſches Ideal geworden; er hat die organiſirte Monarchie im Schlußdrama der großen Galerie ſeiner engliſch-hiſtoriſchen Stücke, in Heinrich VIII. verherrlicht. In den vorausgehenden Stücken, in Heinrich VI. und Richard III. hatte er ſowohl die ehrgeizigen Anmaßungen der unaufhörlich rebellirenden Vollblut-Barone, die Inconvenienzen der ganzen aus dem rohen Waffenhandwerk emporgewachſenen alten Feudal-Adelsherrſchaft, als die wilde Unbehülflichkeit der neuen Volksherrſchaft, wie der Irländer Cade ſie auf Anſtiften York's verſuchte, geſchildert. In allen dieſen Stücken ſteuerte Shakespeare ſchon auf das Ziel ſeiner Liebe und Begeiſterung, auf die geſicherte Stellung der neuen Monarchie hin, die er in Heinrich VIII. vorführt, die Monarchie, in der alle drei Gewalten, König, Adel und Volk, in harmoniſcher Gliederung ſtehen. Dieſe Monarchie iſt die moderne, verſtändige, wo die politiſche Weisheit am Steuerruder ſitzt, die Monarchie, die Ulyſſes in Troilus und Creſſida Act III. Scene 3. mit den ſchönen Worten bezeichnet, welche an die Hand geben können, wie hoch der Dichter die hohe Staatskunſt ſetzte, die ihm geradezu eine gotteingegebene iſt:

„Die Vorſicht kennet in wachſamen Staaten
Beinah' ein jedes Korn von Plutus Gold,
Sie faſſet Grund in unbegriffnen Tiefen,
Nimmt bei Gedanken Platz und, gleich den Göttern faſt,
Deckt ſie ſie auf in ihren ſtummen Wiegen.
Ein tief Geheimniß liegt (mit dem Geſchicht
Sich nie befaſſen dürfte,) in der Seele

Des Staats, das göttlichere Wirkung hat
Als Wort und Feder ihm kann Ausdruck geben."

Das ganze Stück Troilus und Creſſida iſt darauf berechnet, zur Anſchauung zu bringen, wie die kluge Staatsweisheit, die feine Politik und Diplomatie über dem alten plumpen Waffenhandwerk ſteht und wie hoch ein verſtändiger Geiſt über der Fauſtbravour ſich erhebt. Der kluge Ulyſſes und der weiſe Neſtor verbrauchen den großen übermüthigen Myrmidonenfürſten, „der voll das Ohr hat ſeines Ruhmes" und den plumpen Ajax, wie Hunde zu ihren Zwecken. Neſtor ſagt:

„Zwei Hunde ſollen
Einander zähmen. Der Stolz allein
Kann dieſer Beſtien Hetzknochen ſein."

Und Ulyſſes ſagt:

„Man tadelt unſre Staatskunſt, nennt ſie Feigheit
Und rechnet Weisheit nicht zum Kriegsbedarf.
Der Vorſicht greift man vor und ſchätzt nur die That,
Die thut die Fauſt. Das ſtille geiſt'ge Amt,
Das ausdenkt, wie viele Fäuſte ſchlagen müſſen,
Wenns g'rade gilt und das des Feind's Gewicht
Durch mühſames Aufmerken wägend kennt,
Das achten ſie nicht eines Fingers werth,
Sie nennen's Bettarbeit, Landkartenkunſt
Und Cabinetskrieg.
So daß den Sturmbock, der die Mauer umpocht,
Mit plumper Schwungkraft ſeiner Wucht, ſie ſetzen
Ueber die Hand, die die Maſchine machte
Und über ſolche, die mit feinem Geiſt
Sie leiten mit Verſtand bei ihrer Wirkung."

Das ganze Stück Troilus und Creſſida iſt die herbſte Verſpottung der alten heidniſchen Fauſt-Politik

und der alten heidnischen Kriegsführung ohne sittliche Zwecke, wie das Stück König Johann die herbste Verspottung der mittelalterlichen scheinheiligen, christkatholischen Politik ist. Das Stück dagegen, wo die rechte Kriegsführung und das rechte Königthum glorificirt wird, ist Heinrich V.

Die moderne organisirte Monarchie, mit der Gliederung der Stände, mit jener in Gnade und Billigkeit auslaufenden Gerechtigkeit und mit jener immer wachsamen, gleichsam göttlichen Staats-Weisheit regiert, ist zugleich Shakespeare's poetisches und politisches Ideal. In Coriolan ist in der Person dieses Helden, die Adels-Aristokratie sowohl von der berechtigten, großen Seite dargestellt, als in dem durch Uebergriffe motivirten Falle. Beim Aufruhr des Irländers Jack Cade im zweiten Theil von Heinrich VI. ist die Pöbelherrschaft verspottet. Es erscheint hier die ganze ungeschlachte, aber bibelfeste geistige Bornirtheit, wie sie unter den republikanischen Rundköpfen des Protectors später sich zeigte. John Holland, einer seiner Anhänger sagt da bei der Scene auf Blackheath bei London:

> „Nun ich sage immer, mit aller Lust in England war's vorbei, seitdem die Edelleute aufgekommen sind. — Und es ist doch gesagt: „Arbeite in deinem Berufe!" daß heißt so viel als: laßt die Obrigkeiten Arbeitsleute sein und also müssen wir Obrigkeit werden!"

Und sein Kamerad George Bevis bekräftigt diese geistreiche Bibelstellenauslegung noch mit der praktischen Erwiederung:

> „Du hast's getroffen, denn es giebt kein besseres Zeichen für einen guten Kopf, als eine harte Hand!"

In der Person des Anführers des Aufstands, Jack Cade ist höchst ergötzlich der bornirte Ehrgeiz, der sich mit demselben schmückt, was er an denen, die er verdrängen will, nicht leiden mag, verspottet. Er führt sich selbst ein:

„Wir John Cade, also genannt von meinem vermeintlichen Vater — denn unsre Feinde werden vor uns niederfallen, vom Geiste getrieben, Könige und Fürsten abzusetzen — Gebietet doch Ruhe! Mein Vater war ein Mortimer, meine Mutter eine Plantagenet, meine Frau stammte von den Lacies, deswegen bin ich aus einem ehrenwerthen Hause. Tapfer bin ich. Ich bin im Stande viel auszuhalten. Ich fürchte weder Feuer noch Schwert. Seid also brav! denn euer Anführer ist brav und gelobt Reform. Künftig sollen in England 7 halbe Groschenbrode für einen Groschen zu kaufen sein, die 3maßige Kanne soll 10 Maß haben; es soll als Empörung angesehen werden, wer Dünnbier trinkt. Das ganze Reich soll gemeines Gut sein."

In Jack Cade ist ein leibhaftiger Communist des 19ten Jahrhunderts vorgebildet. Ganz so, wie das Evangelium dieser Leute, klingen Cade's Worte:

„Wenn ich König bin, guten Leute, soll es kein Geld mehr geben. Alles wird auf meine Kosten essen und trinken. Ich will alle in eine Livrée kleiden, damit sie sich als Brüder vertragen und mich als ihren Herrn verehren"

Und doch trifft auf der andern Seite dieser Jack Cade wieder den Nagel auf den Kopf, indem er es ausredet,

worin noch heut zu Tage den Bauer hauptsächlich der Schuh drückt. Richard der Fleischer sagt:

„Das Erste, was wir zu thun haben, ist, daß wir alle Rechtsgelehrte todtschlagen.“

Und Cade erwiedert:

„Ja, das denk' ich auch zu thun. Ist's nicht ein beklagenswerthes Ding, daß man aus der Haut eines unschuldigen Lamm's Pergament macht? Pergament, das, wenn es bekrizzelt ist, einen Menschen todt macht? Man sagt, die Biene sticht, ich sage, es ist das Wachs der Biene, denn ich habe nur einmal in meinem Leben untersiegelt, und seitdem bin ich niemals wieder mein eigner Herr gewesen.“

Billig läßt er den Schreiber von Chatam, sobald er bekannt hat, daß er seinen Namen unterschreiben kann, an den Galgen hängen, und zwar mit Feder und Dintenfaß um den Hals.

Der protestantisch-germanische Geist, der sich bei Shakespeare in der höchsten poetischen Verklärung verkörperte, ist ein mündiger, um sich wissender, männlicher Geist. Er ist ein Geist, der sich großer Zwecke bewußt ist, der nicht in den kleinen Interessen des Privatvortheils des Pöbels und der Privatehre des Adels gefangen gehalten wird, sondern sich mit starkem Zuge dem Allgemeinen zukehrt — und zwar so zukehrt, daß er dieses Allgemeine praktisch mit Glück zu verwirklichen sucht. Während der katholisch-romanische Geist, wie ihn Calderon poetisch fixirte und wie er noch jetzt unter den Spaniern sich zeigt, nur noch das Leben für persönlichen Vortheil, Genuß und Ehre einzusetzen versteht, wie der Spanier zwar großartiger Räuber,

Liebesabenteurer und Parteigänger, aber kein Politiker ist, weil für höhere allgemeine Zwecke der größte Indifferentismus herrscht, sind die Engländer gerade durch den Geist, den Shakespeare unter ihnen firirte, das erste politische, Staaten und Colonien gründende und organisirende Volk auf der Erde geworden. Während die Deutschen das Allgemeine trefflich theoretisch ergründen, praktisch große Unfähigkeit, namentlich im Politischen, zeigen, da es ihnen, wie Hamlet, an dem Nöthigsten, an Muth fehlt, die Gestalten ihrer inneren Welt ans Licht des Tages heraustreten zu lassen, hat die englische Race diesen Muth in aller Beziehung bei ihrer praktischen Staatsorganisation in zwei Hemisphären bewährt. Während endlich bei dem französischen Volke die eigenthümliche Erscheinung sich zeigt, daß, obgleich es für allgemeine Ideen, wie kein anderes Volk, auch die Engländer nicht, sich mit Hingebung opfert, dennoch immer wieder in seine schönsten Unternehmungen und Pläne der Geist despotischer Selbstsucht einzelner Machthaber zum Nachtheil und Schaden des Allgemeinen zerstörend sich eindrängt, ist der englische Geist, wie er in Shakespeare sich verkörpert darstellt, ein nicht destructiver, sondern ein immer rührig fort und fort schaffender, für das gemeine Wesen segenbringender Geist, ein Geist des Friedens und Vertrauens sowohl, als der Ehre und der Freiheit. Dieser Geist ist zugleich conservativ und belebend. Er garantirt nicht nur das allgemeine Vertrauen und den Frieden, welchen Besonnenheit und Mäßigung, nachdem sich die verschiedenen Kräfte im politischen Gemeinwesen gegen

einander gemessen haben, gebieterisch fordern, sondern schafft und unterhält auch ein rühriges, tüchtiges politisches Leben; die Energie der Ehre und Vaterlandsliebe, in den Grenzen jener Besonnenheit und Mäßigung gehalten, verleiht immer neue Spannkraft, um die Unabhängigkeit, die Selbstständigkeit, die Freiheit nicht wieder verkümmern, sondern immer kräftiger aufblühen zu lassen, und sie für alle Zeiten gesichert zu bewahren.

Dieser Geist weist zwar den politischen Widerstand nicht ab, aber er ist besonnen genug, daß er ihn nur unter der Bedingung durchgesetzt haben will, daß Unabhängigkeit, Selbstständigkeit und Freiheit wirklich bedroht sind — nur dann erst weiß er um sich, daß Noth kein Gebot kennt und daß Ehre und Vaterlandsliebe den passiven Gehorsam des Sclavensinns nicht dulden.

Die unberechtigte Seite der Aristokratie verfehlt Shakespeare, so aristokratischer Gesinnung er ist, gar nicht mit seinem Humore zu geißeln. Er verkennt keineswegs die Schattenseiten, die die Aristokratie auch hat, wie alles menschliche Wesen. So ist Antonius und Cleopatra eigentlich die reine Satyre auf die aristokratische Vornehmheit, die als Auflösung aller Sitte im öffentlichen Leben erscheint. Auch in andern Stücken unterläßt Shakespeare nicht, diese Vornehmheit und die Adelsanmaßungen tüchtig zu rügen. So ist Ende gut, Alles gut, wie schon die oben angeführte Stelle zeigte, geradezu darauf berechnet, diese Adelsanmaßungen in ihrer Blöße darzustellen. Hier wird das Ca-

valierleben, hier werden die Cavalierstreiche, Mädchenverführen und dergleichen, herbe gegeißelt. Einmal entschuldigt sich der Graf Bertrand von Rousillon, dem vom König von Frankreich Rechenschaft darüber abgefordert wird, daß er ein Mädchen verführt habe, mit den Worten:

„Mög Euer Hoheit
Edlere Meinung hab'n von meiner Ehre,
Als glauben, daß herab zu ihr sie sank.„

Der König erwiedert ihm aber sehr streng:

„Herr, meine Meinung habt ihr schlecht zum Freund
Bis eure Thaten sie gewinnen. Besser
Zeigt eure Ehre, als in meiner Meinung
Sie jetzt steht!"

So stigmatisirt Shakespeare in Maß für Maß im Charakter des Lucio die Frechheit der Höflinge, die sich nicht entblöden, über die Fürsten hinter ihren Rücken die niederträchtigsten Verläumdungen auszubreiten, sie dann im Angesicht derselben nicht Wort zu haben, ja sie sogar zuletzt noch andern auf den Kopf hin Schuld zu geben. So läßt er in Cymbeline Imogen darüber klagen, wie die Höflinge daran lügen, indem sie sagen, daß alles, was nicht vom Hof sei, roh sei. So läßt er im Wintermärchen durch den Clown, den Schäfersohn, aufs Ergötzlichste die Einbildungen der Edelleute verspotten, mit denen sie sich überhaupt Lügen und falsche Schwüre zu gut halten. Der Tölpel sagt da:

„Nicht schwören soll ich? Bin ich nicht ein Edelmann? Bauern und Bürger mögen es sagen, ich will's beschwören. Es mag noch so falsch sein, ein

wahrer Edelmann kann's beſchwören, ſeinem Freunde zu Gefallen."

Es war damals in England die thörichte deutſche Sitte noch in Gebrauch, daß man, um ein geborner Edelmann zu ſein; ſechs Ahnen, drei von Vater- und drei von Mutterſeite, haben mußte. Gegen dieſe gebornen Edelleute legte Shakespeare die geſchärfteſten Lanzen ſeines Spottes ein. Des Schäfersſohns, des Tölpels Pflegeſchweſter iſt eine Prinzeſſin geworden, der Tölpel geadelt worden. Er tritt nun in ſeinem neuen Glücke, aber mit der ganzen alten Dummheit auf und ſagt zu Autolycus:

„Ihr kommt mir eben recht, Herr. Ihr wolltet euch dieſer Tage nicht mit mir ſchlagen, weil ich kein geborner Edelmann wäre. Seht ihr da dieſe Kleider? Sagt lieber, ihr ſeht ſie nicht und bildet euch noch ein, ich ſei kein geborner Edelmann, oder am allerbeſten ſagt: dieſe Kleider ſind keine gebornen Edelleute" u. ſ. w. u. ſ. w.

Höchſtvergnüglich verſpottet ſind die allerlei hochmüthigen Anſprüche des Adels in der Perſon des ehrenwerthen Sir John Falſtaff. Shakespeare legt ihm ganz verwunderſame Reden in den Mund. Unter andern meint er im zweiten Theil Heinrich's IV. von ſeinem Kaufmann:

„So ein ſchlingelhafter Ja- für- wahr- ſchuft! Hat mit einem Edelmann zu thun, der ſich zu einem ehrlichen Borg mit ihm herbeiläßt und beſteht auf Sicherheit! Ich hoffte, er ſchicke mir die 22 Stab Atlas Mantel und Hoſen und nun kommt er an mit ſeiner Sicherheit! Nun ja, ſchlaf er in Sicherheit, denn er

das Horn des Ueberflusses und durch dasselbe scheint die Leichtfertigkeit seiner Frau, und doch kann er nichts sehen, obgleich er seine eigne Laterne hat, sich zu leuchten."

Merkwürdig ist auch, daß in demselben zweiten Theil Heinrichs IV. Shakespeare bereits die alte, aber noch bis auf den heutigen Tag in England bestehende Sitte verspottet, jeden Officier zum Capitain, jeden Capitain zum Major, und so fort jede niedere Charge zu der eine Stufe höheren zu erheben. Dortchen Lakenreißer sagt zum Fähnrich Pistol:

„Du Hauptmann? Du abscheulicher, verdammter Betrüger. Schämst du dich nicht, dich Hauptmann schimpfen zu lassen? Wenn die Hauptleute nur meinen Sinn hätten, sie prügelten euch hinaus, weil ihr ihren Namen annehmt, ehe ihr ihn verdient habt!"

Shakespeare ist Aristokrat vom Scheitel bis zur Sohle, aber freilich nur in jenem edelsten Sinne des Worts, in welchem es im Grunde alle gescheite Leute sind, die genug Weltkenntniß erlangt haben. Diese aristokratische Gesinnung stützt sich nicht auf den wasserfüchtig aufgeblasenen Adel der bloßen Abstammung und Herkunft, sondern auf den wahren und von allen Vernünftigen geduldeten Adel der Bildung, auf geistige Hoheit, „auf eigenes Verdienst," wie im Coriolan geradeaus steht. Coriolan sagt unter andern zu den Bürgern, deren Stimmen er sich zum Consulate erbittet:

„Ihr solltet mich um so viel tugendhafter halten, da ich mich nicht gemein gemacht habe in meiner Liebe."

Er warnt den Adel Roms vor Leuten,

„welche nicht
Regieren können, noch regiert sein wollen."

Er rühmt ſich:

Laßt nur die wankelmüth'ge; ſchmutz'ge Menge
Mich ſehn, wie ich nicht ſchmeichle und ſich ſelbſt
Darin beſpiegeln!

Coriolan iſt das Drama, worin die Verherrlichung der Ariſtokratie als ſolcher ausdrücklich niedergelegt iſt, es ſind aber alle übrigen Stücke mehr oder weniger in dieſer Haltung geſchrieben. Kennt einer den Weltlauf und weiß es, wie es in der Welt immer am Ende ein kluger Geiſt iſt, der die Maſſen lenkt, ſo iſt es Shakespeare. Im Sturm ſagt Antonio, der Bruder des Herzogs von Mailand:

„Der große Haufen
Nimmt Lehre an, wie eine Katze Milch leckt.
Er zählt den Glockenſchlag für jed' Geſchäft,
Wozu wir ſagen, daß die Stunde paſſe."

Die Pöbelherrſchaft iſt dem gebildeten Geiſte des großen Dichters ein wahrer Greuel. Er läßt den Jack Cade die tollſten Dinge reden:

„Zeigt jetzt als Männer euch, 's iſt für die Freiheit.
Kein Lord, kein Edelmann ſoll übrig bleiben,
Schont nur, die in geflickten Schuhen geh'n,
Das ſind betriebſam ehrenwerthe Leute."

„Hier auf dem Londoner Steine ſitzend, verordne ich und befehle, daß in dieſem erſten Jahre unſrer Regierung auf Stadt-Unkoſten durch die Schlenſenröhren nichts als rother Wein fließen ſoll."

„Verbrennt alle Urkunden des Reichs, künftig ſoll mein Mund das Parlament von England ſein."

Höchſt köſtlich läßt Shakespeare den Jack Cade den gefangnen Lord Say empfangen und ſagt ihm:

„Du haſt höchſt verrätheriſch die Jugend von England verdorben, indem du eine Grammatik-Schule errichtet und da zuvor unſre Vorältern keine andern

Bücher hatten, als die Kreide und das Kerbholz, haſt du verurſacht, daß das Drucken aufgekommen iſt und haſt zum Schaden des Königs, ſeiner Krone und Würde, eine Papiermühle angelegt. Es wird dir ins Geſicht bewieſen werden, daß du Leute um dich haſt, die gewöhnlich von Nomen und Verbum und dergleichen ſcheußlichen Worten reden, die kein chriſtliches Ohr geduldig mit anhören kann. Du haſt Friedensrichter angeſtellt, daß ſie arme Leute um Dinge vor ſich rufen, die ſie nicht verantworten können. Außerdem haſt du ſie ins Gefängniß geſteckt, und weil ſie nicht leſen konnten, haſt du ſie aufhängen laſſen, da ſie doch im Gegentheil, gerade deshalb höchſt würdig waren, zu leben."

Lord Say vertheidigt ſich mit vieler Beredſamkeit. Cade meint auch:

„Seine Worte rühren mein Gewiſſen,"

aber er ſetzt hinzu:

„Ich will es im Zaum halten. Er ſoll ſterben und wär es nur, weil er ſo gut für ſein Leben ſpricht! Hinweg mit ihm. Er hat einen Kobold unter ſeiner Zunge, er ſpricht nicht im Namen Gottes! Geht und ſchafft ihn fort, ſage ich, und ſchlagt ihm gleich den Kopf ab."

Von den engliſchen Stücken enthält Heinrich IV. zwei der ſtärkſten Stellen gegen die Pöbelherrſchaft. Einmal ſagt Lord Scroop, Erzbiſchof von York, ſelbſt einer von den gegen den König Rebellirenden im zweiten Theil:

„Ein gar unſicher ſchwankend Haus hat der,
Der auf das Herz des Pöbels es gebaut.
O blöde Meng'! In welchen Jubelhall
Schlug himmelan dein Segen Bolingbroke's
Eh' er das war, was du ihn haben wollteſt.
Nun iſt er ausgeſchmückt nach deiner Luſt.
Du biſt, gefräßig Thier, nun ſein ſo voll,

Daß du dich ſelber würgſt, ihn auszuſpeien.
Grad ſo, gemeiner Hund, entludeſt du
Die Schlemmerbruſt vom königlichen Richard.
Nun mögteſt du dein todt Geſpei auffreſſen
Und heilſt darnach.“

„O Menſch der Laune Knecht
Was war und kommt, ſcheint gut, was da iſt; ſchlecht.“

Und König Heinrich IV. ſelbſt hatte im erſten Theil ſchon geſagt:

„Noch niemals fehlten ſolche Waſſerfarben,
Dem Aufruhr ſeine Sache zu bemalen,
Noch ſolche finſt're Bettler, die nach Zeiten
Des blinden Mords und der Verwirrung ſchmachten.“

Dennoch aber wie hoch ſteht Shakespeare die Freiheit des geſammten Volks! Wie bildet dieſes Volk, die große breite Maſſe der Nation, in den hiſtoriſchen Stücken immer den feſten ſichern Hintergrund der Handlung, dergeſtalt den Hintergrund, daß an des Volkes gewichtiges Vorhandenſein man im geſammten Verlaufe der Darſtellung unabläſſig gemahnt, erinnert und hingewieſen wird, Wie auch im Vordergrunde die Könige und die Geſchlechter die Handlung durchführen, immer merkt man, daß im Hintergrund das Volk als eine Maſſe ſteht, die zwar mit Verſtand und ſogar mit Liſt gelenkt und geleitet wird, die aber keineswegs bewußt- und willenlos ſich führen läßt. Das Volk beſteht aus Männern, die ſich fühlen und um ſich wiſſen! Selbſt die Cumpane des Fallſtafffreiſes ſind genau unterrichtet, wie es um den Lauf der Welt im Regiment der Großen ſteht, wie die Großen dieſer Welt leben und leben laſſen. Mit vollem Bewußtſein läßt

Shakespeare so z. B. einen dieser Fallstaffkreis-Cumpane im ersten Theil Heinrich's IV., der zur Nachtzeit ins Wirthshaus nach Rochester kommt, um auszugattern, ob nächsten Morgen ein Fang auf der Landstraße nach London zu machen sei, erzählen, wie's um die großen Diebe, die man nicht hängt, sondern laufen läßt, in der Welt beschaffen sei. Im zweiten Act bei der berühmten Fuhrleuteſcene sagt da Gadshill zum Wirthshauskellner:

„Was sprichst du mir vom Henker? Werd' ich gehängt, so wird's ein fettes Paar Galgen werden; denn hänge ich, hängt der alte Sir John (Fallstaff) mit mir und du weißt, der ist kein Hungerleider. Pah! Da giebt's noch ganz andre Trojaner, von denen du dir nicht träumen läßt, daß sie des Spaßes halber dem Handwerk die Ehre anthun und die würden gewiß, wenn die Geschichte zur Sprache käme, ihres eigenen Credits wegen, alles wieder ins Gleiche bringen. Ich hab's nicht mit Fußlandstreichern, Knittelträgern und Zweigroschenräubern zu thun, nicht mit solchen verrückten, schnurrbärtigen, kupferfarbigen Bierbrüdern, sondern meine Kameraden sind Adel und Wohlstand, Bürgermeister und Geldmänner, die etwas durchsetzen können, die eher zuschlagen werden als reden; und eher reden als trinken und eher trinken als beten — doch da lüge ich, denn sie beten beständig zu ihrer Heiligen, der gemeinen Wohlfahrt - oder vielmehr, beten sie nicht zu ihr, sondern sie nehmen sie ins Gebet, denn sie ziehen ihr das Fell über die Ohren und machen sich Stiefeln davon."

Der Kellner fragt:

„Was? Stiefeln aus der allgemeinen Wohlfahrt. Sind die auch wasserdicht in schlimmen Wegen?"

Gadshill erwiedert:

„Sie sind's, sie sind's, die Justiz hat sie geschmiert. Wir stehlen, wie in einer Festung, sicher vorm Schuß, wir haben das Recept vom Farrnkrautsamen', wir streichen ungesehn umher."

Leute, die mit solcher klugen Einsicht in die krummen Gänge des Weltlaufs beim Regiment der Großen hinein geblickt haben, lassen sich nicht, wie Schafheerden von ihren Leithammeln gängeln. Das Volk erscheint bei Shakespeare überall wie eine compacte Macht im Hintergrunde, die nur ein kluger Geist zu lenken vermag, ein Geist, der zu herrschen weiß, was — Männern gegenüber — freilich von jeher unter allen Künsten die erste und schwerste in der Welt war, noch heut zu Tage ist und ewig bleiben wird.

Merkwürdig ist der, ich möchte sagen, instinctive Widerwille, den in neuerer Zeit die zwei klügsten Männer Europa's als absolute Herrscher gegen Shakespeare gezeigt und unverhohlen ausgesprochen haben, ich meine Friedrich II. und Napoleon. Sie mochten beide Shakespeare nicht leiden, ihn, der in seiner originellen Natur so unverhüllt, so ungebunden frei, wie ein wahrer Mann, daher schreitet. Friedrich nannte die Shakespeareschen Meisterwerke „abominabel", er nannte sie „lächerliche Farçen, werth der canadischen Wilden." Friedrich war der Allirte der Engländer, Napoleon ihr Feind auf Leben und Tod, es ist, als wenn Napoleon in Shakespeare gleichsam instinctiv den Mann gehaßt habe, der allerdings geradezu seines Hauptfeinds, Englands, Größe gegründet, jenen public

spirit, jenen unabhängigen, tüchtigen, kräftigen Mannesſinn der Engländer geſchaffen hat, der ihm zuletzt den Untergang brachte. Auch Voltaire, der abſolute Philoſoph, der eigentlich nur an ſich ſelbſt glaubte, konnte ſich, wie die beiden abſoluten Monarchen, gar nicht mit dem ungeheuerlichen Shakespeare befreunden, obwohl er mehrere ſeiner Stücke, wie Cäſar-Othello ausgebeutet hat. Voltaire verglich Shakespeare mit dem gothiſchen Chriſtoph von Notre-Dame, aber Diderot erwiederte ihm ſehr richtig: „Was würden Sie denn anfangen, wenn dieſer Chriſtoph ſich plötzlich auf die Straße hinunter bewegte und der Coloß ſich vor Sie hinſtellte?“ Wenn irgend ein Dichter, ſo iſt Shakespeare der große, gewaltig mit dem Jeſuskinde auf dem Rücken durch's Meer ſchreitende Chriſtoph und der auch ſchreitende Apoll von Belvedere in einer Perſon: wie dieſer berührt er die Erde kaum mit dem Fuß, und blickt mit flammendem Auge in die ihmwohlvertraute Sonne! Ein deutſcher Mann aus dem Volke, der keine Zeitung las, aber doch der erſte freie und kluge Deutſche war in der neuen unfreien und unklugen Zeit, Leſſing, hat das Verdienſt, der erſte geweſen zu ſein, der den wahren Werth Shakespeare's entdeckt hat.

III.

Die Kunst der Shakespeare'schen Charakteristik und seine Haupt-Bedeutung als Psycholog.

Dasjenige, worin Shakespeares Hauptstärke liegt, ist sein staunenswerthes Erfindungs- und Compositionsgenie. Aber diese reiche Erfindungs- und Compositionsgabe theilt er noch mit Lope und Calderon, ja diese übertreffen ihn an Mannichfaltigkeit und Fruchtbarkeit der Erfindung von dramatischen Situationen. Das, worin er einzig ist, ist die Charakteristik. An Universalität und an Tiefe derselben übertrifft er weithin alle älteren und neueren Dichter, so viel ihrer jemals bis auf den heutigen Tag gelebt haben, und es muß gleich von vorn herein betont werden, daß es hier der Psycholog ist, der dem Dichter die Krone aufsetzt.

Shakespeare besitzt eine unermeßliche Virtuosität der Charakterdarstellung. Er hat alle Charaktere in allen Lebensverhältnissen, gleichviel, ob diese den höchsten

oder den niedrigsten Kreisen angehören, mit gleicher Treue, Wahrheit und Frische und mit völliger Erschöpfung darzustellen gewußt. Seinem, man kann es wohl so ausdrücken, wundervoll begabten Gemüthe offenbarte sich das Leben nach allen Richtungen, in seiner ganzen Mannichfaltigkeit und zugleich in seiner ganzen Intensivität und Tiefe. „Er hat, sagte Goethe einmal zu Eckermann, die ganze Menschennatur nach allen Richtungen hin und in allen Tiefen und Höhen erschöpft.“

Shakespeare ist überall, in allen Ländern, in allen Nationen, in allen Perioden der Weltgeschichte völlig zu Hause. Es ist staunenswürdig, mit welcher Meisterschaft er in die ganze Scenerie und Staffage der Länder zu versetzen weiß, in denen er seine Dramen spielen läßt. In Romeo und Julie, im Kaufmann von Venedig z. B. ist es der individuellste, warme, italienische Himmel, die individuellste heitre, italienische Luft, die uns von allen Seiten her entgegen kommt, uns gleichsam sinnlich anweht und uns das Herz ausdehnt. Schöner, als in der berühmten Balkonscene im Garten des Hauses der Capulet in Romeo und Julia und in der Scene zwischen Lorenzo und Jessica im Garten von Belmont im letzten Act des Kaufmanns von Venedig, ist wohl kaum jemals wieder eine vom Mondschein durchleuchtete italienische Nacht poetisch verherrlicht worden. In der letzteren Scene, wo Lorenzo und Jessica abwechselnd mit den achtmal wiederholten Worten: „In such a night, in solcher Nacht“ die Herrlichkeit derselben mit den

süßesten Plaudereien der Liebe sich vorführen, kommt auch noch Musik zu der friedlichen stillen Feier der Natur. Lorenzo sagt hier die schönen Worte über die Musik der Sphären:

„Wie süß das Mondlicht auf der Bank hier schläft,
Hier laß uns niedersetz'n und die Musik
Zum Ohre schleichen. Sanfte Still' und Nacht
Erhöhn den Reiz noch süßer Harmonie'n.
Komm Jessica! Sieh, wie die Himmelsflur
Mit Scheiben lichten Golds ist eingelegt!
Auch nicht der schmalste Kreis, den du erblickst,
Der nicht im Umschwung wie ein Engel singt
Im Chor der Cherubim mit Kinderaugen!
Solch Wohllaut ist in unsterblichen Seelen.
Nur wir, weil uns dies morsche Kleid von Staub
Noch grob umhüllt, wir können ihn nicht hören."

Dagegen ist es in Hamlet gleich von Anfang herein, von der Scene an auf der Terrasse von Helsingör, auf welcher der Geist in die Mitternacht herausschreitet, der kalte Hauch des Nordens, der sich über uns hinlegt und uns die Brust zusammenzieht.

Die ganze Scenerie und Staffage der ewigen Stadt, der Capitale der römischen Weltmonarchie, mit ihren Straßen und freien Plätzen, dem Forum und dem Capitole, stellt sich in Coriolan und Cäsar vor uns hin, während in Antonius und Cleopatra eben so nah zu uns heran das mit aller Ueppigkeit und Pracht des orientalischen Himmels ausgeschmückte mystische und geheimnißvolle Egypten tritt mit seinen Pyramiden, Tempeln, Mumien und Hieroglyphen entlang den Ufern des grünen Nils; mehr als jedes andere Stück ist gerade Antonius und Cleopatra

gleichsam förmlich fühlbar durchtränkt mit des Orients wunderbaren Elementen und die colossale Phantasie des Dichters hat hier so recht Raum gefunden, auf's reichste und glänzendste sich auszubreiten.

Pedanten nur bemerken es und werfen ein, daß Shakespeare sich so arge Anachronismen und so gröbliche, historische und geographische Schnitzer habe zu Schulden kommen lassen. Es ist ganz richtig, er läßt, alles Zeitzusammenhangs uneingedenk, im Cäsar ein Glockenspiel spielen, er läßt seine Römer Brutus und Cassius Castorhüte und spanische Mäntel tragen, er läßt im Hamlet die Trommeln rühren, Kanonen abfeuern, Schweizer-Wachtdienste thun und die Thurm-Uhr schlagen, ja sogar Hamlet in Wittenberg studiren; er läßt im Wintermärchen den seltenen Maler Giulio Romano mit dem delphischen Orakel, im Sommernachtstraum Theseus und Hippolyta von Athen mit Oberon und Titania zusammenleben; ja sogar, aller gemeinsten geographischen Kenntniß zum Hohn, läßt er im Wintermärchen Schiffe in Böhmen landen. In Wie es euch gefällt ist der Ardennerwald mit Afrika's Löwen und Schlangen durch ihn bevölkert. Er läßt ferner in Troilus und Cressida zur Zeit des trojanischen Kriegs den Aristoteles citiren, im Coriolan den Galenus, in Heinrich VI. und Richard III. den Machiavelli. In Coriolan haben Alexander der Große und Cato schon gelebt, die Jahrhunderte nach ihm erst lebten, Mühlen und sogar Brillen werden erwähnt, an die man in Rom noch gar nicht dachte; offenbar aller Historie

zum Trotze und ebenso zur Schande aller Geographie stirbt Pompejus, der in Egypten den Tod fand, in Heinrich VI. auf einer Insel.

Alles das sind Freiheiten, welche sich der große Poet wirklich genommen hat, der seinen Darstellungen die lebendige Gegenständlichkeit der gegenwärtigen Handlung geben wollte und der für Staffage und Nebensachen sich nicht scheute fern aus einanderliegende Zeiten und Sitten in eine reizende Mischung mit einander zu bringen. Ganz eben so frei, wie die Dichter damaliger Zeit dichteten, malten die Maler: auf dem Parnaß erscheint Apollo bei den größten Meistern Italiens constant mit der Geige. Aber was die Hauptsachen anbelangt, was den Kern betrifft, der die innere Entwickelung der dramatischen Handlung bedingt, da vergreift sich Shakespeare niemals, da trifft er jederzeit mit Meisterschaft und unvergleichlicher Sicherheit das Rechte. Denn das Hauptbuch, das Pedanten in ihrer stupenden, aber bornirten Gelehrsamkeit nicht lesen, das hatte Shakespeare vollständig inne, es steht ihm allezeit in höchster gegenständlicher Klarheit vor dem inneren Auge. In diesem Buche irrt er sich nie. Es ist dies das Buch der inneren Erfahrung aus der ewigen, unveränderlichen, zu allen Zeiten und unter allen Nationen sich gleich bleibenden Menschennatur. Von Jugend auf hatte er alle Sinne dafür offen gehalten, die innere Erfahrung hatte ihm die Welt aufgeschlossen, und vom Räthsel der Menschenseele mehr als irgend jemals einem Sterblichen entdeckt.

Shakespeare ist der feinste Menschenkenner, der jemals gelebt hat. Seiner starken, intuitiven Kraft erschlossen sich nicht nur alle die allgemeinen Formen und Sphären des so mannichfaltigen Lebens, alle den Grund der so reichen Menschennatur und die Tiefen der oft so geheimnißvollen menschlichen Seele erregenden und bewegenden Motive, Stimmungen und Triebe, sondern sein Adlerauge erfaßt auch von der Außenseite und Oberfläche der Menschengestalt Kennzeichen und Merkmale, mit denen er das Innere aufzuschließen und die Seelen zu deuten versucht. Wie wahr ist z. B. die nur so ganz flüchtig hingeworfene physiognomische Bemerkung Cleopatre's, als sie den Boten von Rom gefragt hat, wie Octavia, die Frau ihres Marc Anton aussehe und er ihr berichtet hat, daß ihr Gesicht rund bis zum Uebermaß sei:

„Meistens sind dumm dergleichen Menschen!"

Shakespeare weiß es, daß jeder Mensch gewissermaßen sich selbst sein Gesicht macht und daß, wo Fonds und Inhalt in einem Menschen sich findet, wo Charakter ist, das Gesicht in die Höhe und Länge sich zieht.

Es giebt kaum eine geistige oder sinnliche Macht, die die Seelen bewegt, die Shakespeare nicht dargestellt hätte. Er hat die Menschennatur in allen Lebensaltern, in allen Modificationen, die Nation und Geschlecht, Complexion und Temperament hervorbringen, bis in ihre geheimsten Züge belauscht, er hat allen Gefühlen, Affecten und Leidenschaften ihre eigenste Sprache verliehen. Die ganze, große, weite Welt liegt vor ihm offen da, wie

ein aufgeſchlagenes Buch, er iſt in ihr heimiſch, wie in ſeinem Hauſe.

Die Stimmungen aller Lebensalter, die Empfindungen der Kindheit, die Gefühle des Jünglings, die Geſinnungen des Mannes bis zu den gereiften Lebenserfahrungen des Greiſes hinauf — ſie ſind ihm alle gleich gegenwärtig und er ſpricht ſie mit derſelben Klarheit, Freiheit und Leichtigkeit aus. Mit was für einer Meiſterhand iſt im Wintermärchen der holdſelige Knabe Mamilius gezeichnet, der ſeiner Mutter, der Königin Hermione, das Märchen vom Mann, der am Kirchhof wohnt, aber ganz heimlich, daß es die Heimchen nicht hören, ins Ohr erzählt! Wie rührend iſt die knabenhafte Unſchuld des Prinzen Arthur im König Johann dargeſtellt! Was für herrliche alte Leute ſind Proſpero im Sturm, der König von Frankreich, Lafeu und die Gräfin von Rouſſillon in Ende gut, Alles gut, der alte John von Gaunt in Richard II., der alte Feldherr Belarius, Pflegevater der beiden Prinzen in Cymbeline! Shakespeare kennt durch und durch beide Geſchlechter, er iſt mit gleicher Meiſterſchaft in die Natur der Männer und in die Eigenthümlichkeit der Frauen eingedrungen; er iſt durch und durch bekannt und vertraut mit allen Empfindungen, Trieben und Leidenſchaften, die in dem männlichen Geiſte ſo ſtark und kräftig, ſo ungeſtüm und gewaltſam ſich bewegen und eben ſo durch und durch bekannt und vertraut iſt er mit der ganzen Scala von Sehnſucht und Gefühl, mit der ganzen Folge von Verlangen,

Neigungen und Wünſchen, die in einem weiblichen Herzen ſo ſtill und zart, ſo furchtſam und ſchüchtern emporſteigen. Während von unſern beiden größten Dichtern, Schiller vorzugsweiſe nur gegeben war, den männliche Charakter in ſeinem Selenadel, in ſeiner ſittlichen Kraft und Würde, Goethe vorzugsweiſe nur die weiblichen Charaktere in ihrer Natürlichkeit, Innigkeit und Hingebung darzuſtellen, verſtand Shakespeare mit gleicher Vollendung die Kraft des Mannes und die Anmuth der Frauen, und zwar beides, Kraft und Anmuth, mit ungleich reicherer Ausſtiefung und individuell, mannichfaltig beſtimmterer Lebensfülle zu ſchildern.

Eben ſo abwechſelnd, reich und mannichfaltig wie die Geſchlechter, hat Shakespeare auch die Stände in ihren verſchiedenen Abſtufungen geſchildert. Wir treffen bei ihm das große Hofleben der Könige und Fürſten in allem Pomp und Glanz einer ſtattlichen Repräſentation; wir treffen hier den Verkehr der Feldherrn und Kriegshelden in ihrer ſchwunghaften, oft rauhen Art und Sprache, und den der Hofleute und Staatsmänner mit ihren glatteren und geſchmeidigeren Formen; wir werden in das häusliche Leben der nobility und gentry der Zeit des Dichters auf ihren Landſitzen eingeführt, wo der ganze Comfort des engliſchen Lebens mit allen ſeinen eigenthümlichen Sitten, Gebräuchen und Manieren ſich uns darſtellt; wir werden eben ſo in das reichbewegte Werkeltagstreiben der verſchiedenſten kleinen Leute aus dem Volke in den niedern Gewerben und Lebensgeſchäften verſetzt. Der hiſtoriſchen Stücke ganz zu geſchweigen, wo das große

englische und römische Staatsleben in allen Nüancirungen ganz eigentlich zur allseitigen Abspiegelung kommt — in Antonius und Cleopatra ist auch die üppig-reiche Scenerie eines orientalischen Hofs mit vollendeter Meisterschaft vorgeführt, — so läßt uns unter andern Maß für Maß nicht nur den ganzen Hof-, sondern auch den ganzen Gerichts- und Polizeispectakel einer großen Hauptstadt mit aller seiner feinen und gemeinen Corruption sehen, so wie die lustigen Weiber von Windsor einen Einblick geben in den ganzen behaglichen Comfort eines englischen Bürgerhauslebens. Shakespeare stellt mit der speciellsten Vertrautheit die künstliche Lebensbildung in den höchsten Sphären der Gesellschaft dar, die sich in Schlössern und Palästen bewegt, wie das ungekünstelte Naturleben bei Hirten, Schäfern und Schäferinnen. Ein anmuthigeres, galanteres Hofleben, als wie es in Verlorne Liebesleiden, ein köstlicheres Waldleben, als wie es in Wie es euch gefällt geschildert ist, und ein reizenderes Schäferleben, als das im vierten Act des Wintermärchens sich um die holdselige Perdita bei dem Schafschurfest herumgruppirt, bei dem auch der Beutelschneider nicht fehlt, hat kein Dichter zur Darstellung bringen können. Ueberall leuchtet Shakespeare's vertrauteste Bekanntschaft mit den individuellsten Zuständen und Lebensäußerungen der verschiedensten Volksstände und Menschenklassen durch. Er trifft den Ton der höchsten Lebenskreise eben so sicher, wie die Ausdrucksweise des gemeinen Arbeiters. Er bedient sich der großen, gewählten

Sprache der Könige, Helden, Staatsmänner mit eben der Sicherheit, wie der Kunstsprache der Geschäftsleute und Handwerker. Die technischen Ausdrücke des Politikers und Juristen sind ihm ganz eben so geläufig, wie die des Soldaten und Seemanns. Er kennt alle Geschäfte und Handthierungen, allen Handel und Wandel der Menschen. Er ist in der Praxis der größten öffentlichen Verhältnisse und Staatsactionen eben so eingeweiht, wie in dem einfachen Verlaufe des gewöhnlichsten Lebens in dem beschränkten Familienwesen der einfachen Bürger und Bauern. Er kennt auf's Genauste alle geraden und alle krummen, alle offnen und alle geheimen Gänge an den Höfen und in den Cabineten. Die beiden Rathsversammlungsscenen der griechischen Feldherrn in Agamemnons Zelt in Troilus und Cressida und die berühmte Rechtsverhandlungsscene im Kaufmann von Venedig mit dem Juden Shylock, lassen erkennen, wie vertraut er mit Politik und Rechtsgelehrsamkeit war und in welchem Grade großartig und geistreich er die hohen Fragen jener und die schwierigen Fälle dieser zu behandeln verstand. Ganz so, wie er die großen Geschäfte in der Handhabung des Friedens kennt, in den Rathsversammlungen und Gerichtshöfen, kennt er auch durch und durch den Krieg und ist auf den Schlachtfeldern, im Kriegsrath bei den Feldherrn und in den Gezelten des Lagers bei den Soldaten zu Hause. Seine Soldaten reden in der nur ihnen eignen Kriegssprache. In Heinrich V. sind sogar die Nationalitäten: der schwerfällige schottische Haupt-

mann Jamy, der hitzige irische Hauptmann Macmorris, der ehrenfeste, aber pedantische Walliser Hauptmann Fluellen von dem besonnenen englischen Hauptmann Gower charakteristisch-individuell und höchst komisch mit Meisterschaft in der Sprache auseinander gehalten. Und gegen alle diese englischen Special-Nationalitäten sticht nun wieder ganz bemerklich ab die Ausdrucksweise des leichtfüßigen, im höflichsten Französisch um Pardon bittenden französischen Soldaten, welchen der Falstaff-Cumpan Pistol gefangen nimmt, derselbe Pistol, den nachher der wackre Fluellen als reinen feigen Brüllteufel mit Prügeln abzüchtigt und aus dem Lager der Engländer treibt. Mit derselben Sicherheit, Frische und Naturtreue giebt Shakespeare auch Scenen aus dem niedern und niedrigsten bürgerlichen Volks- und Werteltagsleben auf den freien Plätzen und Straßen und in den Wirthshäusern und Herbergen. Mit welcher staunenswerthen holländischen Genauigkeit ist z. B. im zweiten Act des ersten Theils Heinrichs IV die Fuhrleute- und Stallknechtsscene im Wirthshaus zu Rochester geschildert und die Matrosenscene am Bord des neapolitanischen Königsschiffs im Anfang vom Sturm! Höchst ergötzlich ist die Kellnerscene, wo Heinrich IV. im Wirthshaus zum wilden Schweinskopf zu Eastcheap seinen Cumpan Poins anstellt, den geduldigen Kellner Francis, diese unverdroßne, treppauf- treppuntertrabende Geschäftigkeit, durch Rufen zu äffen, so daß es nun in einem fort heißt: „Francis!“ und zurück „gleich Herr!“

bis endlich dem Prinzen ſelbſt die Geduld reißt und er ihn von ſich weg ſchickt. Ja Shakespeare hat mit einer Kühnheit ohne Gleichen die niedrigſten Spelunken die Menſchheit, wie im Pericles von Tyrus auf der Bühne zu bringen gewagt und ſo gewagt, daß es weder das äſthetiſche, noch das ſittliche Gefühl verletzt. Durch den erhabenen Contraſt der hohen Unſchuld der engelreinen Maring, die in einem ſolchen Laſterorte wandelt, wird im Gegentheil, derſelbe mit ſeinen Bewohnern, ſo gemein ſie ſind, geadelt.

Mit ein paar Meiſterſtreichen zeichnete Shakespeare das Treiben der Bedientenwelt bei dem Maskenfeſte der Capulets in Romeo und Julia:

„Kamerad du, ſchaffe mir ein Stück Marzipan auf die Seite und wenn du mich lieb haſt, ſo ſag dem Portier, daß er Suschen Grindſtone und Nell herein läßt, ꝛc.“

Was für ehrliche, treue Diener ſind dagegen individualiſirt in dem alten Adam in Wie es euch gefällt, in dem Haushofmeiſter Flavius in Timon und in Piſanio in Cymbeline!

Köſtlich iſt die Stelle in Romeo und Julie, wo Shakespeare die ſchlechten Muſikanten verſpottet. Er läßt ſie fragen, warum es immer heißt: „Muſik mit ihrem Silberklang“ und die Antwort, womit er ſie überraſcht, lautet:

„Weil Burſchen wie ihr, ſelten Gold für ihre Muſik bekommen.“

Mit einem einzigen ungemein sinnlich anschaulichen Kernzuge läßt Hamlet ein Schlaglicht auf die charakterlose Dienstbeflissenheit der Menschenklasse fallen die Osrik repräsentirt. Dieser Höfling spricht dem Prinzen erst nach, daß es sehr kalt und dann auch in einem Athem wieder, daß es sehr schwül sei. Hamlet sagt:

„Der machte schon Complimente mit seiner Mutter Brust, eh' er sie annahm."

Eben so meisterhaft treffend verspottet er Rosenkrantz und Guildenstern, die ihn auskundschaften wollen, in dem bekannten Gleichniß mit dem Flötenspiele. Lucio in Maß für Maß ist ein noch weit niederträchtigeres Exemplar dieser Menschenklasse. Dagegen sind als treue Räthe und Vasallen dargestellt: Gonzalo im Sturm, Camillo im Wintermärchen, Kent im Lear ꝛc.

Mit einem donnerschlaggleichen Kraftzuge charakterisirt Isabella in Maß für Maß die Tyrannei der großen und kleinen Beamten:

„O wenn die Großen dieser Welt je donnern könnten
Wie Zeus, Zeus wäre nimmer ruhig.
Denn jeder kleine polternde Beamte
Gebrauchte seinen Himmel dann zum Donnern,
Nichts, nichts als Donnern."

Classisch sind die Worte, die der Dichter im Timon dem Maler in den Mund legt und die den Lug und Trug in der großen Welt, namentlich in der großen Politik, brandmarken:

„Versprechen ist so recht die Sitte der Zeit. Es öffnet das Auge der Erwartung. Halten ist immer der Narr im Spiel und, die einfältigere und geringere Art von Leuten ausgenommen, ist die Erfüllung

des Worts völlig außer Brauch gekommen. Versprechen ist artig, ist feine Sitte, Halten aber ist eine Art von letztem Willen, der bei dem, der ihn macht, eine große Schwäche des Urtheils verräth."

Mit welcher tiefer Wahrheit legt der wahnsinnige Lear, und gerade er, der König, den Lauf der großen Welt dar! Er sagt zu dem blinden Gloster:

„Man kann auch ohne Augen sehen, wie's in der Welt zugeht. Sieh mit den Ohren! Sieh nur, wie der Richter da über den armen Teufel von Dieb loszieht! Laß dir's ins Ohr sagen: Tausch sie gegen einander aus und Hocuspocus, wer ist nun der Richter, wer der Dieb? Hast du schon einen Pachterhund einen Bettler anbellen gehört und die Creatur riß vor dem Kläffer aus? Daran kannst du abgespiegelt sehen, was die Amtsgewalt zu besagen hat: einem Hunde, wenn er nur ein Amt hat, wird Gehorsam geleistet."

In Lear ist das, worauf das ganze Wunder in der Kunst der Aerzte sich beschränkt, in einem kleinen Worte zusammengefaßt. Der Arzt ist da ehrlich genug, Cordelien über den Zustand ihres Vaters zu sagen:

„Die Pflegemutter der Natur ist Ruhe.
Die mangelt ihm. Und sie herbeizuführen
Giebt unsre Kunst die Mittel."

Timon sagt geradezu vom Arzte zu den Dieben, denen er Gold schenkt:

„Er schlägt mehr Menschen todt, als ihr beraubt."

Wie wahr und tief ist die medicinische Bemerkung des päpstlichen Legaten Pandulf in König Johann:

„Vor der Genesung ist aus schwerer Krankheit
Gerad', wenn Bess'rung und Gesundheit eintritt
Am heftigsten der Anfall: jedes Uebel,
Das Abschied nimmt, erscheint am übelsten."

Die classische Stelle in König Johann paßt vortrefflich noch heut zu Tage auf die leeren Salonsunterhaltungen, wo der Bastard sagt:

„Eh' Antwort weiß was Frage will,
Ein rein Gespräch aus lauter Complimenten
Geschwätz von Alpen und von Apenninen
Von Pyrenäen und vom Flusse Po
Das ist der würdige Gesellschaftston."

Aufs Köstlichste verspottet der Heißsporn in Heinrich IV. die schlechten Poeten:

„Ich wär' ein Käuzlein lieber und miaute
Als einer von den Reim- und Versschmieden,
Ich hörte lieber Messingleuchter drehn
Ein trocknes Rad um seine Achse knarren,
Es machte mir die Zähne nicht so stumpf
Gewiß nicht so, als solche zier'ge Poesie
Ist, wie der Paßgang eines steifen Gauls!"

Von einem gelehrten Narren sagt Jaques in Wie es euch gefällt:

„In seinem Hirn,
Das trocken ist wie Schiffszwieback, der übrig
Geblieben ist nach einer Seefahrt, hat er
Seltsame Fächer vollgestopfet mit
Beobachtungen: die verkauft er in
Zerfetzten Brocken."

Und welche herrliche Genrebilder sind neben der schon erwähnten Matrosen-, Kellner- und Fuhrleutenscene, die Friedensrichter-, Gerichtsdiener- und Recrutenscenen in Heinrich IV! Mit welcher holländischen Naturtreue ist neben dem unsterblichen

Falſtaff Frau Hurtig, die Wirthin, und Dortchen Lakenreißer geſchildert! Welche köſtliche, komiſche Figuren ſind die dummen Gerichtsdiener in Viel Lärm um Nichts und in Maß für Maß, die Prachtfigur des verliebten puritaniſchen Pedanten Malvolio mit ſeinen gelben Strümpfen in Was ihr wollt, die Prachtfigur des luſtigen und liſtigen Beutelſchneiders Autolycus im Wintermärchen und die Prachtfigur Parolles in Ende gut, Alles gut, jenes feigen Bramarbas und Poltrons der bei der famoſen Expedition nach der verlornen Trommel ſo vergnüglich abgeſtraft wird u. ſ. w.

Endlich, um die ganze Weite und Tiefe des Horizonts der Shakespeare'ſchen Charakteriſtik durchzumeſſen, iſt nicht außer Acht zu laſſen, daß der große Mann nicht blos das helle, geſunde Tagesleben der Menſchheit in allen Nüancirungen durch und durch kannte, ſondern daß er auch die tiefſten Einblicke in die kranken Zuſtände, in das dunkle Nachtleben der menſchlichen Seele, gewonnen hat. Schlegel bemerkt ganz richtig: „Unter allen Dichtern hat vielleicht nur Shakespeare eigentliche Seelenkrankheiten, Schwermuth (bei Ophelia in Hamlet), Wahnſinn (bei Lear), Nachtwandeln (bei Lady Macbeth) mit ſo unwiderſprechlicher und allſeitig beſtimmter Wahrheit geſchildert, daß der Arzt daran wie an einem wirklichen Falle ſeine Beobachtung bereichern kann.“

Mit dieſer ſtaunenswerthen Univerſalität und Tiefe der Charakteriſtik Shakespeare's geht nun aber

auch Hand in Hand des Dichters Meiſterſchaft in der Individualiſirung.

Shakespeare iſt zugleich immer concret, immer wahr, immer lebensvoll, immer natürlich. Bei der großen Mannichfaltigkeit ſeiner Charaktere findet ſich durchgehends auch die bewundernswertheſte Wahrheit in der individuellen Durcharbeitung derſelben.

Ueberblickt man die lange Scala die von den erhabenen Standbildern eines Heinrich V., eines Cäſars und Brutus, eines Lear, eines Othello, eines Hamlet, eines König Proſpero (im Sturm) bis zu den holländiſchen Genreſiguren des Falſtaffkreiſes herabläuft — überblickt man die gar nicht minder lange Reihe der Shakespeare'ſchen Frauen, wo auf der einen äußerſten Spitze ſo ernſte Figuren, wie die Königin Hermione (im Wintermärchen) auf der andern die Frau Wirthin Hurtig mit Dortchen Lakenreißer ſteht, an einem Pole Miranda, das Wunder einer paradieſiſch-poetiſchen Natureinfalt und an dem andern Pole Cleopatra, das Wunder der verführeriſchſten Kunſt und der bezauberndſten Cultur — und ſieht man daß von allen Charakteren, die in dieſe ſo himmelweit von einander abſtehenden Endpunkte fallen, ein jeder mit den nur ihr zukömmenden individuellen Zügen ausgeſtattet und damit von dem andern ſpecifiſch erkennbar ausgezeichnet worden iſt — ſo muß man allerdings über den Reichthum des Dichters ſtaunen! Es iſt geſagt worden, daß man die Shakespeare'ſchen Stücke ohne Namen zu bezeichnen, vorleſen und doch die Perſonen dabei wohl,

nach dem, was sie sagen, unterscheiden könne — man hat völlig Recht mit dieser Aeußerung gehabt. Shakespeare's Charaktere sind mit so wunderbarer, innerer Consequenz durchgeführt, daß man auch dann noch, wenn alle Reden, ohne die Hauptpersonen zu nennen, gedruckt würden, nicht würde im Stande sein es zu verfehlen, die Redenden sehr wohl von einander zu unterscheiden. Was eine der Hauptfiguren sagt, kann nur sie sagen, keine andere.

Shakespeare stellt die Menschen dar, wie sie leibten und lebten, er giebt nie verkörperte Gegensätze, nie bloße personifizirte Eigenschaften, nie hohle Schemen von personifizirten Gedanken und Leidenschaften. Seine Charaktere sind keine farblosen Abstractionen ohne wahres, inneres Leben, sie haben vielmehr alle durchweg Fleisch und Blut, das schärfste und strengste Gepräge der sprechendsten Individualität. Sie sind auf keine Weise bloße Repräsentanten einer Gattung, wie dies bei den Charakteren des spanischen Theaters der Fall ist, selbst bei Calderon, dem größten Dichter desselben.

Shakespeare gehörte, was das innerste Wesen seiner Poesie anbetrifft, keinem Lande und keiner Zeit an. Das Lebenselement seiner Darstellung war die große allgemeine Menschennatur. Was die äußeren Lebensbedingungen anbelangt, erscheint er aber durchweg als der Mann seiner Zeit. Die Sitten seiner Zeit spiegeln sich treu in seinen Schöpfungen ab. Man fühlt überall die große Elisabethperiode hindurch, die kräftig productive Luft seines Jahrhunderts,

die für Geist und Phantasie so ungemein anregend gewesen sein muß, weil sie nicht nur so viele große Männer und Thaten dieser Männer, sondern auch so viele bedeutende Dichter hervorgebracht hat. Es war die Zeit, wo die großen Seeunternehmungen für Handel und Wandel begonnen wurden, wo Männer wie Raleigh mit ihren Schiffen ausliefen, um Colonien auf dem Festlande Amerika's in Virginien und in Westindien auf den Antillen zu gründen. Noch zu Shakespeare's Lebzeiten ward auch eine Factorei in Ostindien gestiftet. Reisende kehrten aus dieser neuaufgeschlossenen Welt zurück, und erfüllten London mit den Berichten über die in beiden Indien geschauten Wunderdinge. Der Luxus herrschte. Die Söhne des Adels verschleuderten ihre Schlösser und strömten schaarenweise nach London, um hier eine Rolle zu spielen. „Die Güter zerrinnen, wie Wachs an der Sonne," ruft einmal Massinger in der City-Madam aus.

Ein Manuscript der Landsdowniſchen Bibliothek, „die Beredtsamkeit des Esels Bileam" betitelt, das Philarète Chasles in seiner Geschichte Carl's I. citirt, enthält folgende Stelle: „London hat 20,000 Einwohner, die Morgens beim Aufstehen nicht wissen, wo sie Speise oder Obdach finden sollen, die aber trotzdem das Barett auf dem einen Ohre und klirrende Sporen an den Füßen tragen, Kriegsabenteurer, Glücksritter, Seeleute ohne Schiffe, nachgeborne Söhne, Mönche ohne Klöster, Aebte ohne Präbenden, — Vögel von hübschem Gefieder, die jedoch, wie die Nachteulen, nur Federn ohne Fleisch und Blut sind. All dies Gelichter

strömt nach London und macht dort großen Lärm, man sieht es unter den Arkaden der alten St. Paulskirche auf- und abspazieren, aber Alles ist hohl und nichts dahinter."

„Im Mittelpunkt der Stadt lauern die Bürger, ehrbare Biedermänner, die dem Adel das Mark aussaugen und ihn durch Wucher zum Schatten machen: großartige Blutigel! Ihre Schätze vor allen Augen verbergend, von Gemüsen lebend und in Lumpen einhergehend, beuten sie die Narrheiten des bethörten Adels aus, der sich aus Prunksucht in den ausgespannten Fäden dieser furchtbaren Spinnen fängt."

Die Sitten der Shakespeare'schen Zeit waren sehr frei und ungebunden. Sie waren ein seltsames Gemisch aus altem, derben, noch mittelalterlich, barbarisch normännischen Heroismus, neuer italienischer, geselliger Zierlichkeit und Feinheit und neustem protestantischen Tiefsinn, in den schon die puritanische Düsterkeit ihre Schatten einwarf. An das old merry England war der Lebensgenuß, wie ein warmer, schöner Sommer, mit voller Blumenpracht herangetreten, alle Künste blühten und reichten sich die Hände. Die Poesie, das Theater steht keineswegs vereinzelt da, namentlich blühte auch die Musik, der Tanz, die Baukunst, die Malerei. Der südliche Madrigalgesang war unter Elisabeth herrschend geworden, es war Mode in allen vornehmen Familien Englands sie nach dem Abendessen zu singen: eine Sammlung solcher aus der Elisabethzeit stammenden Madrigale, frisch und kräftig, ist erst neuerlich in England wieder auf-

gelegt worden. Eben so blühte die Tanzkunst; es gab besondere Tanzschulen, wo Galliarden, Sarabanden, und andre damals bräuchliche Tänze, getanzt wurden; außer Maskenbällen kommen in Shakespeare auch mauriſche Charakter-Tänze vor, wozu die berühmten Maitänze zu Ehren Robin Hood's und Maid Marian's gehören, die hier als Sommerkönig und Sommerkönigin erſcheinen. Jedermann kennt den berühmten Elisabethanstyle, den Bauſtyl der Eliſabethperiode, der noch jetzt bei den Landſitzen der engliſchen Großen ſo beliebt iſt, mit ſeinen hohen Giebeln und zierlichen crennellirten Mauerzinnen, vorgeſchobenen Thürmen und großen Schornſteinen, in Form italieniſch verzierter Säulen. Viele Landſitze der engliſchen Großen wurden damals in dieſem Style gebaut, wie Burleighouſe von Cecil, dem engliſchen Sully, der Staatsſecretair der Königin Eliſabeth war. Inigo Jones, ein Schüler Palladio's, war unter Jacob I. Oberaufſeher aller königlichen Bauten, er baute den Palaſt Whitehall für den König. Was endlich noch die Malerei betrifft, ſo hatte bekanntlich ſchon unter Heinrich VIII. der berühmte Holbein ſich in England niedergelaſſen, und ſchon dieſer König hatte ſich eine Gemäldegalerie angelegt; unter Eliſabeth kam der italieniſche Maler Federigo Zucchero nach England, der Hof und die Lords fanden immer mehr Geſchmack an Bildern, namentlich an Familienportraits und ſchmückten damit die Schlöſſer und Landſitze.

Wie bei dem ganzen geſellſchaftlichen Leben Rohheit und Bildung Hand in Hand ging, ſo ging auch bei

Kleidung und Hausgeräth Armuth und Luxus Hand in Hand. Die Tracht der Shakespeare'schen Zeit war die damals in Europa allgemein übliche spanische Tracht, man trug wollene und seidene und sammtene Wämser und Pumphosen; dazu Schuhe oder spanische Stiefeln, Barett oder spitzen Hut und die spanischen kleinen Mäntel. Unter den Wämsern trug man den Harnisch und der Degen war immer an der Seite, selbst beim Tanze legte man ihn nicht ab. In dieser spanischen Tracht traten nun auch alle Helden Shakespeare's auf, selbst seine alten Römer: Coriolan, Brutus und Cassius und Cäsar und Anton, ganz eben so, wie in der Malerei der nordischen Völker die Heiligen in der Landestracht erschienen waren, und selbst noch weit nach Shakespeare noch bei Rembrandt so erscheinen. Welche große Pracht man bei den Kleidertrachten zur Schau legte, kann die Thatsache an die Hand geben, daß man nach Elisabeth's Tode dreitausend Kleider von allen ersinnlichen Moden und Farben bei ihr fand. Und doch waren damals erst aus Italien die ersten gestickten und parfümirten Handschuhe gekommen: ein Graf Oxford schenkte der Königin ein Paar und sie lies sich damit malen. Man hielt aber schon auf schöne Hände und die Königin, die sie hatte, zog die Handschuhe bei Audienzen aus. Hemden waren noch ein theurer Luxusartikel: die Wirthin Quickly, die dem Sir John Falstaff ein Dutzend auf den Leib gekauft hat, sagt, sie habe acht Schilling für die Elle holländische Leinwand gezahlt. Während man auf den Fußboden der Zimmer noch auf Binsen trat, waren die Wände, wie

man aus Giacomo's Beſchreibung des Schlafzimmers Imogen's in Cymbeline erſieht, mit ſeidnen, ſilberdurchwirkten Tapeten behangen, worauf Cleopatra köſtlich gemalt war, wie ſie auf dem Cydnus ihrem Römer entgegenſteuert; die Plafonds der Zimmer waren in Bronze getriebene goldne Cherubim; der Kamin zeigte in Stuccatur die badende Diana, die Feuerböcke davor waren zwei ſilberne winkende Amoretten, jeder auf einem Fuße ſchwebend, gelehnt auf ihre Fackeln. Während ganz neuerlich erſt der Gebrauch von Gabeln von Italien her eingeführt worden war, ſtand herrliches Gold- und Silbergeſchirr, venetianiſches Criſtallglas und chineſiſches Porzellan auf den Tafeln. Am Hofe der Königin Eliſabeth ward derb engliſch geflucht und zierlich italieniſch geſprochen — die Königin mit eingeſchloſſen. Jacob I. liebte die Falkenbeitze, las hochgelahrte Bücher, ſchrieb bombaſtiſche Streitſchriften und ward nicht ſelten von einem Räuſchchen befallen. Seine Gemahlin, eine däniſche Prinzeſſin, gab Bälle, die drei Tage und drei Nächte über dauerten. Jacob's Kanzler, der große Philoſoph Baco von Verulam, reinigte die Wiſſenſchaften von dem Schutte der falſch verſtandenen Ariſtoteliſchen Weltweisheit des Mittelalters, er ſchrieb eine neue Begründung der Wiſſenſchaften. Aber er glaubte noch an geheime ſympathetiſche Natureinwirkungen und lies ein Stück Speck, womit er ſein rheumatiſches Gebein berührt hatte, am Fenſter in der Sonne zergehen. Schon unter Jacob I. zeigte ſich jene Steigerung des religiöſen Ernſtes und Tiefſinns unter den

niedern Volksklassen, dem das freie, ungebundene Leben am Hof und im Adel ein verhaßter Greuel war und der nachher, im Puritanismus auf die höchste Spitze getrieben, die Revolution hervorrief. Ein Geist des Disputirens und Raisonnirens war rege geworden, der mit scharfer Dialektik der Vernunft die politischen und religiösen Grundlagen der Gesellschaft sondirte und endlich das ganze Staatsgebäude unterminirte und umwarf. Die Geister hatten die Freiheit des Protestantismus gekostet und wurden spitzfindig. „Seht das Zeitalter, sagt der Narr in Was ihr wollt, ein Spruch ist nur ein bockledérner Handschuh für einen Witzkopf, wie rasch ist die Außenseite herausgekehrt!“

Es war die Zeit der Gährung, welche der Revolution vorausging, eine ungebändigte Kraft, die keinen Spielraum finden konnte, machte sich in steten Händeln, Zweikämpfen und Balgereien Luft. Das Volk bis auf die untern Stände herab, die Bauern fingen an sich zu fühlen. „Die Welt war, wie Shakespeare im Hamlet sagt, aus der Form, aus den Fugen, das Zeitalter ward, wie er ebenfalls im Hamlet sagt, „so spitz, daß die Ferse des Bauern der Ferse des Höflings nahe genug kam, ihm die Frostbeule aufzustechen.“ Solche Scenen, wie sie ebenfalls im Hamlet vorkommen, wo Hamlet zu Laertes in Ophelias Grab springt, um mit ihm zu kämpfen, waren wirkliche Ereignisse des damaligen Lebens. Die Kämpfer stiegen in Brunnen, um sich dort auf Leben und Tod mit sechs Dolchen um ein Mädchen zu messen, das keiner von den

beiden Freunden, die ſo hart an einander gerathen waren, einmal kannte. Die Zeit war zwar ſehr gewaltthätig geſtimmt, man klirrte ſehr viel mit Schwertern und Sporen, aber man fing doch ſchon an mit den Schwertern auch Federn zu ſchneiden. Die Politik drängte ſich unter die Streitenden und entwand den Kämpfern den blanken Stahl aus den Händen. Die Zungengefechte ſtellten ſich an die Stelle der Schwertergefechte, man zog im Cabinet und im Parlament die krummen Gänge heimlicher Liſt ſchon oft den geraden des offnen Heldenmuths vor. Die Gegenſätze berührten ſich in der Elliſabethperiode allenthalben und darum war eben die Zeit ſo ungemein anregend und poetiſch. Alles brachte die Langeweile des Friedens zur Verzweiflung und man brach ſich deshalb zum Zeitvertreib die Hälſe auf den Straßen Londons, gerade ſo, wie Tybalt und Mercutio in Romeo und Julie auf den Straßen Verona's. König Jacob I. ward wiederholt angegangen, Spanien zu plündern, die Goldminen der neuen Welt auszubeuten und den Päpſt abzuſetzen.

Züge von allen dieſen verſchiedenen Sittenelementen finden wir nicht blos in den angegebenen Beiſpielen, ſondern durchgängig in allen Shakespeareſchen Stücken wieder. Wir treffen darin die ganze Miſchung von mittelalterlichen und modernen Elementen, von heroiſcher Ungeheuerlichkeit, die dem alten Normannencharakter eigen war, ſo wie von raffinirt geſellſchaftlicher Feinheit und Intrigue, die mit der italieniſchen Bildung gekommen war, und endlich von

protestantischem Ernst und Tiefsinn, den die Reformation aufgebracht hatte und der vorzugsweise in der Neigung zum Raisonnement sich kund gab. Die Shakespeare'schen Dramen sind das getroffenste Abbild, der treuste Spiegel der Sitten seiner Lebensperiode. Gerade so mögen die Hof- und Adelsfeste zur Zeit Elisabeth's und Jacob's I. ausgesehen haben, wie das so anschaulich sich darstellende Maskenfest im Ballsaal Capulet's in Romeo und Julie, wo Romeo Julien zum erstenmal sieht, das Fest im Palast des Cardinals Wolsey, in Heinrich VIII., wo der König als Schäfer verkleidet die schöne Anna Boleyn zum Tanz nimmt, ganz so wie die großen Banquete, die in Timon von Athen und Macbeth vorkommen, wie das Bachanal der Triumvirn am Bord der Galeere des Pompejus in Antonius und Cleopatra, wo Lepidus den Antonius über das Crocodill fragt, und die Feldherrn, weinberauscht, die Hände fassend den ägyptischen Bacchustanz tanzen und im Chore singen:

„Komm, Gott Bacchus, Fürst der Reben" u. s. w.

In Coriolan ist die ganze politische Gährung dargestellt, die schon unter Jacob I. die Aristokratie der Cavaliere und die ihnen entgegenstehenden demokratisch-puritanischen Volksmänner ergriffen hatte, in den politischen Raisonnements Coriolan's, des Chefs des Adels einer- und der Volkstribunen andrerseits, sind getreu die Parteiansichten der Royalisten und Rundköpfe vorgespiegelt, welche in der Revolution zum blutigen Conflicte kamen. Und Hamlet ist gewisser-

maßen der Prototyp eines Charakters, wie Carl I. Stuart, bei dem Gefühlsweichheit, grübleriſche Spitzfindigkeit, Melancholie und Thatloſigkeit die Grundzüge ſind. In Carl I. kam daſſelbe trübſinnige Brüten über Rachepläneu, das ſich doch nicht zu einem kräftigen Entſchluſſe zuſammenfaſſen konnte, wirklich zur Erſcheinung, gerade ſo wie es in Hamlet vorgebildet iſt. Es fand ſich auch bei Carl jene bizarre Wolluſt am Unglück, wie Hamlet ſie zeigt.

Shakespeare erſcheint ferner auch zugleich in allen äußeren Bedingungen des Sprachgebrauchs als der Mann ſeiner Zeit. Es finden ſich bei ihm auf der einen Seite das lebhaft heroiſche Pathos und die derben Scherze, wie ſie für ein Zeitalter ganz adäquat ſind, das ſtarke Nerven und Sehnen, Mark in den Knochen und das Herz auf dem rechten Flecke hatte; auf der andern Seite treffen wir die zierlich conventionellen Redefloskeln und Witzſpiele, die geſuchten Antitheſen, die ganze Silbenſtecherei, welche im Modeton derſelben zwar energiſch-heroiſch-kräftigen, aber in gewiſſer geſellſchaftlicher Beziehung bereits ſehr raffinirten Zeit lag und welche die ſchönen Geiſter derſelben als moderne Turnierübungen gleichſam trieben. Es findet ſich bei Shakespeare jene der ganzen damaligen Zeit geläufige Hinneigung zum mythologiſchen Gleichnißapparate und, namentlich in den Dichtungen ſeiner früheren Zeit, eine vorwaltende, oft ſehr geſpreizte, oft ſehr ſtörende Emphaſe. Wortſpiele werden ſo häufig von ihm verwendet, daß es als eine Seltenheit herausgehoben zu werden verdient,

daß sie in einem Drama, Macbeth, ganz fehlen, bis auf ein einziges am Schluß, wo Malcolm sagt: „by the grace of Grace.“ Bei scherzhaften und lieblichen Gelegenheiten zeigt Shakespeare entschiedene Vorliebe für die Wendungen des in der Elisabethperiode, wo, wie erwähnt, italienische Bildung und Sprache, italienische Kunst, Baukunst, Malerei und Musik am Hofe ganz gäng und gäbe war, allgemein beliebten Madrigals und er wendet die Concetti der südlichen Dichtungen oft bis zum Mißbrauche verschwenderisch an. Am meisten stört der ungeheuerliche Bombast in den heftigen Ausbrüchen der Leidenschaft seiner Helden und Heldinnen, der eine Fülle scharf zugespitzter Gefühls- und Gedankenspäne auswirft und sich in schimmernden und prunkenden Gleichnissen ergeht, bei denen die Metaphern verschwenderisch auf einander gehäuft werden. Dieser Bombast erscheint uns jetzt allerdings oft wie Carricatur. Es ist etwas so Gespreiztes und Geschrobenes in diesem doppelten, oft sogar dreifachen Gleichnissen. Aber die von noch ganz kerngesunder und kernkräftiger Lebensfülle strotzende, sich aber zugleich schon entschieden in der Umgangssprache zur Allegorie hinneigende damalige Zeit brachte diesen Ton mit sich, sie war noch etwas gothisch-barbarisch. „Shakespeare, sagt Goethe, ist reich an wundersamen Tropen, die uns gar nicht kleiden würden, bei ihm aber völlig am Platze sind, weil zu seiner Zeit alle Kunst von der Allegorie beherrscht wurde.“

Der Einfluß der Umgebungen, unter denen Shakespeare lebte, schimmert so durch alle seine Schöpfungen

durch, drückt sich gleichsam unwillkürlich, völlig ungezwungen in ihnen ab.

Man hat neuerlich noch Shakespeare es zum Vorwurf gemacht, daß, so mannichfaltig er in seinen Charakteren sei, er nichts weniger als mannichfaltig im Ton sei. „Seine Personen, sagt ein bei Gelegenheit der 1847 in Paris erfolgten Aufführung Hamlet's im Morgenblatt (Februar 1848) erschienener Aufsatz, so unendlich anders die einen fühlen, denken, wollen und streben, als die andern, haben eine gemeinschaftliche Weise zu reden, die nicht nach ihrem Charakter, sondern nach der Stimmung, in der sie sich befinden, wechselt. Man kann, glaube ich, in Shakespeare vorzüglich drei Stylarten unterscheiden, den dramatisch-oratorischen, den idyllischen und den humoristischen. Allen dreien ist das Siegel des Shakespeare'schen Genius auf das Stärkste und Deutlichste aufgeprägt. Was nur immer einen Schriftsteller von der Masse auszeichnen kann, eckige Schärfe und körnige Bündigkeit, dann wieder flämisches Ausmalen untergeordneter Dinge und redseliges Spiel mit Metaphern, derbe Eingriffe in das gemeine Leben und gelehrtes Schönthun mit den Fabeln des Alterthums, Vorliebe für gewisse Verbindungswörter und Satzfügungen, die völlige Ungebundenheit der vertraulichen Umgangssprache neben rhetorischem Pathos, und Kraftsprüche in Unzahl, mit einem Hofstaat von metaphysischen und andern Spitzfindigkeiten, Antithesen und Wortspielen oft umgeben — alle diese Tugenden und

Unarten finden sich in diesen drei Stylarten; wenn auch in jeder derselben nicht gleich vertheilt."

Shakespeare war klug genug, auch zu den Unarten seiner Zeit sich herabzulassen, weil er in seiner Weisheit nur zu wohl wußte, daß das ganz wesentlich mit dazu gehört, wenn man ein Zeitalter allseitig erfassen will. Das wollte aber Shakespeare. Von allen Seiten, von der pathologischen, wie von der moralischen Seite wollte er seine Umgebungen packen, sie zum Bewußtsein ihrer selbst erheben und sie damit zur energischen Selbstthätigkeit befeuern.

Shakespeare fügte sich mit vollem Bewußtsein dem Volksgeschmack in Sprache und Sitte. Er hätte sonst seinen Umgebungen nicht so nahe rücken, sich ihnen nicht so verständlich machen können. Er war überdem ein zu großes Genie, als daß durch das Streben nach Individualität jemals die Idealität hätte bei ihm gefährdet werden können. Er verband die Idealität mit der Individualität auf die wunderbarste Weise. Er zog die Mittel der äußeren Welt an sich heran und machte sie seinen höheren Zwecken dienstbar, er ordnete alle äußeren Elemente, die er vorfand, mit seinem klaren schöpferischen Kopfe und hauchte allen seinen Stoffen, den rohen Ueberlieferungen, den trocknen Chronikengeschichten und den flachen italienischen Novellen, aus denen er seine dramatischen Schöpfungen componirte, seinen eigensten, genialen Geist, den Geist einer höheren Innerlichkeit ein. Ohne den Figuren, die ihm vorkamen, Gewalt anzuthun,

ohne sie in ihrer eigenthümlichen Wesenheit umzuformen, verlieh er ihnen die wunderbare innere Wahrheit, die feine Schönheit und Anmuth, die ernste Gewalt und die tiefe Innigkeit, welche sie so überaus anziehend machen. So hat er aus den Novellen, die dem Kaufmann von Venedig, Ende gut, Alles gut, Maß für Maß, Cymbeline, zum Grunde liegen, Novellen, die ziemlich ärmlich und flach gehalten sind, die wundervollsten und mannichfachst belebten Schöpfungen auferstehen lassen. Shakespeare hob alle ihm gegebenen äußeren Verhältnisse mit seinem grandiosen Geiste, in dem das Licht des klaren, freien Selbstbewußtseins hell, wie eine Sonne, aufgestiegen war, und mit seiner schönen Seele, die das innigste, tiefste Mitgefühl für alle Existenzen der Menschheit bewegte, in die höhere Sphäre des allgemein Menschlichen hinauf, wo der Mensch überall als Mensch und in dem Menschen dann erst der individuelle Charakter, der Staatsmann, der Held u. s. w. erscheint. Durch die psychologische Meisterschaft, mit der Shakespeare zu einer seltenen und tiefen Erkenntniß der allgemeinen Menschennatur vorgedrungen war und durch das machtvolle, innige und reine Gefühl der Sympathie, in dem er mit dieser allgemeinen Menschennatur in ihren so verschieden modificirten Existenzstufen lebte, gelang es ihm, in seinen dramatischen Charakteren diese Natur in ihrer vollen, individuellen Treue, Naturfrische und Wahrheit und doch zugleich auch in ihrer Idealität und hohen geistigen Verklärung zur Erscheinung zu bringen. Er hat deshalb

das Seelenhafte, die schöne Seite der menschlichen Natur, vorzugsweise so reich und so mannichfaltig hervorzuheben und zugleich eben so vorzugsweise das Großartige, Gigantische und Dämonische, in von bösen und unheilbringenden Leidenschaften bewegten Naturen auf so ergreifende, Herz und Nieren erschütternde Weise darzustellen verstanden.

Es ist die Beglaubigung des Genies, daß es der ganzen positiven Stoff, den es in seiner Gegenwart vorfindet, selbstständig, schöpferisch umgießt und umschmilzt und seiner originellen Weltanschauung anpaßt. Wenn irgend einem Dichter es gelang, den gesammten substantiellen Ideengehalt, der seine Zeit erfüllte, in seine eigenste Denkart einzutauchen, so war es Shakespeare. Die Elemente, aus denen seine durchaus originelle Weltanschauung sich zusammensetzte, sind der germanische und der protestantische Geist, ein Geist, der, wie ich oben ausgeführt habe, im entschiednen Gegensatze zu dem romanischen und katholischen Geiste steht. Die germanische Natur- und Weltauffassung und das protestantische Bewußtsein merkt man bei Shakespeare überall durch, er verleugnet es nirgends. Sie haben ihm jene Gemüthlichkeit und Wärme, jene menschlich so liebenswürdige, von aller mittelalterlichen Einseitigkeit, trüber Weltverachtung und Weltabtödtung, aller Härte starren Priesterthums und starrer Amtsgewalt entfernten Herzenstoleranz gegeben, die, wie schon wiederholt herausgehoben ist, die schönsten Grundtugenden

der germanisch-protestantischen Welt sind. Shakespeare zeigt durch und durch eine schöne menschlich fühlende Seele und jene sanfte, milde Weisheit, die allemal die liebenswürdige Begleiterin eines kräftig und energisch durchgebildeten Geistes und Charakters ist.

Shakespeare kann bei der Individualisirung seiner Charaktere nie seine eigenste Denkart und Weltanschauung verleugnen und darum erscheint sein Ton allerdings nicht mannichfaltig. Mit so bewundernswürdiger Geschmeidigkeit und Selbstverleugnung er sich in die mannichfaltigsten Naturen hineinlebt, mit so kräftiger und treffender Wahrheit er die verschiedenartigsten Charaktere aus der geheimnißvollen Tiefe, in welcher sich ihr innerer Zusammenhang einfügt, in die Regionen der wahrnehmbaren Erscheinung heraufhebt, seinen eignen Geist vermag er doch nie zurückzudämmen. Er redet unwillkürlich durch den Mund seiner Helden, die größten Verbrecher haben noch einen Theil von seinem sanften Geist, etwas von seiner schönen Seele. Selbst der scheußliche Mohr Aaron in Titus Andronicus — nebst Jago in Othello und König Richard III., die schwärzeste Gestalt, die er geschaffen hat, — trägt als zärtlicher Vater sein Kind mit sich herum, um es zum großen Kriegsmann zu erziehen. Ja selbst die Grillen und Schrullen der thörigsten Menschen, der Idioten und Narren, die er schildert, sind noch mit einem Schimmer der ihm eignen Weisheit getränkt. Ich erinnere hier an den bornirten Klotz Prinz Cloten in Cymbeline, der doch hin

und wieder einer edleren Eingebung fähig ist, an die simpeln Krautjunker Fieberwange in Was ihr wollt und Slender in den lustigen Weibern von Windsor, an die so höchst drolligen Gerichtsdiener in Viel Lärm um Nichts und Maß für Maß und endlich in die ganz gemeinen Clowns, die er als lustige Figuren einschiebt, als reine Possenreißer, die aber manchmal ganz erstaunlich tiefsinnige Dinge ausreden, wie der Clown in Antonius und Cleopatra, der einmal sagt:

„Ich weiß es, eine Frau ist ein Tisch für Götter, wenn anders nur nicht der Teufel ihn zurichtet"

— und der Beutelschneider Autolycus im Wintermärchen, der einmal sagt:

„Ha, ha, ha! Was doch die Ehrlichkeit für ein Narr ist und blinder Glaube, sein Dutzbruder, für ein höchst simpler Cavalier!"

„Auf die geringste von Shakespeare's Schönheiten, sagt schon Lessing in der Hamburger Dramaturgie, als er von der Möglichkeit, Shakespeare nachzuahmen, sprach, ist ein Stempel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: Ich bin Shakespeare's! Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihr zu stellen! Was man vom Homer gesagt hat, es lasse sich dem Herkules eher seine Keule, als ihm ein Vers abringen, das läßt sich vollkommen auch vom Shakespeare sagen. Haben wir Genie, so muß uns Shakespeare das sein, was dem Landschaftsmaler seine Camera obscura ist: er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur

in allen Fällen auf Eine Fläche projectirt, aber er borge nichts daraus. Alle, auch die kleinsten Theile beim Shakespeare, sind nach den großen Maßen des historischen Schauspiels zugeschnitten und dieses verhält sich zu der Tragödie französischen Geschmacks ungefähr wie ein weitläufiges Frescogemälde gegen ein Miniaturbildchen für einen Ring. Was kann man zu diesem aus jenem nehmen, als etwa ein Gesicht, eine einzelne Figur, höchstens eine kleine Gruppe, die man sodann als ein eigenes Ganze ausführen muß? Eben so würden aus einzelnen Gedanken beim Shakespeare ganze Scenen, und aus einzelnen Scenen ganze Aufzüge werden müssen. Denn wenn man den Aermel aus dem Kleide eines Riesen für einen Zwerg recht nutzen will, so muß man nicht wieder einen Aermel, sondern einen ganzen Rock daraus machen."

Shakespeare steht aber nicht blos an Größe des Zuschnitts seiner Dramen, sondern er steht auch in durchgehender Beachtung und Hervorhebung des allgemein Menschlichen weit über den Dichtern des französischen Theaters, selbst über den besten, wie Corneille und Racine, bei denen die Helden und Heldinnen nur immer darauf so bedacht sind, ihrem Stande und Range, ihren conventionellen Verhältnissen und der Etikette nichts zu vergeben. „Nehme man, sagt Lessing an einer anderen Stelle der Dramaturgie, den meisten französischen Stücken ihre mechanische Regelmäßigkeit und sage mir, ob ihnen andere als Schönheiten romanenhafter, abenteuerlicher, unnatürlicher Uebertreibungen übrig bleiben?

Was haben sie sonst noch viel Gutes, als Verwicklung und Theaterstreiche und Situationen?"

„Anständigkeit; wird man sagen — Nun ja, Anständigkeit. Alle ihre Verwicklungen sind anständiger und einförmiger; alle ihre Theaterstreiche anständiger und abgedroschener; alle ihre Situationen anständiger und gezwungner. Das kömmt von der Anständigkeit!"

Allein nur Molière kommt Shakespeare an ungeschminkter Natürlichkeit gleich. Und an einzelnen Stellen zeigt sich eine wahrhaft überraschende Geistesverwandtschaft zwischen beiden Dichtern. Merkwürdig ähnlich sind z. B. die Selbstanklage Malcolm's in Macbeth und die Beichte Tartuffes, so wie die Betrachtungen des Königs Leontes im Wintermärchen und der Monolog Sganarelle's in dem Stücke dieses Namens von Molière. Molière steht aber Shakespeare sehr nach an Reichthum und Fülle des Humors; gar sehr ärmlich erscheint der vortreffliche Molière doch immer neben dem überreichen Shakespeare!

Man hat Shakespeare's Dramen einen schweren Vorwurf damit zu machen geglaubt, daß man meinte, es mangle ihnen die vollendete Einheit der Handlung, die die französischen Stücke so classisch mache, auch der Mangel der übrigen angeblichen Einheiten des Aristoteles, der Einheit der Zeit und des Orts treffe sie. Aber dagegen ist von Heine sehr richtig bemerkt worden: „der Schauplatz der Shakespeare'schen Dramen ist der Erdball und das ist seine Einheit des Orts, die Ewigkeit ist die Periode, in der seine Stücke

spielen und das ist seine Einheit der Zeit; die Einheit der Handlung wurzelt bei ihm in dem großen Leben der Menschheit, in der allgemeinen Menschennatur."

„Shakespeare hatte, sagt Ulrici, sein gutes Glück, den angebornen Glanz des Lebens versagt, er mußte mühselig erringen, was er von der Herrlichkeit der Welt sein eigen nennen wollte. Dafür verknöcherte er sich aber auch nicht in leidenschaftlicher Selbstsucht, phantastischem Eigensinn, titanischem Trotz und Hochmuth, die Lord Byron's Seele zerrissen und seinem Auge die reine Schönheit in trübe Nebel verhüllten; er verflachte sich nicht in die breite, beschauliche, ausruhende Gemächlichkeit, wie Goethe, der sicherlich noch energischer, gediegener, sittlich und religiös ernster geworden sein würde, wären seine äußeren Verhältnisse weniger glücklich gewesen."

„Shakespeare steht — und das ist ein bisher ganz übersehenes, charakteristisches Kennzeichen seiner Poesie — in einem ganz anderen Verhältnisse zum Geiste seiner Zeit, als etwa Calderon, Goethe, Schiller, Tieck ꝛc. Letztere nehmen die besonderen Ideen, die einzelnen vorherrschenden Richtungen, Ansichten, Leidenschaften ihres Volks und Zeitalters mehr oder minder in ihre Dichtungen auf und spiegeln sie in poetischer Verklärung ab. Shakespeare dagegen läßt nur den allgemeinen Zeitgeist auf sich wirken; er ergreift von seiner Zeit und Nation überall nur das Allgemein-Menschliche und wird davon ergriffen. Dieses stellt er allerdings unter der Farbe und den Conturen seines Zeitalters dar: denn das

Allgemein-Menſchliche bedarf einer Begrenzung und concreten Geſtaltung, um künſtleriſch darſtellbar zu werden! Es erſcheint daher auch bei ihm überall unter der Form des 16. Jahrhunderts und der engliſchen Nationalität. Aber von den beſonderen, einſeitigen Richtungen ſeines Zeitalters findet ſich bei ihm keine Spur. Er ſteht vielmehr zu ſeiner Zeit etwa gerade in umgekehrten Verhältniß wie Goethe. Während letzterer (in der natürlichen Tochter, den Aufgeregten, dem Groß-Cophta ꝛc.) einzelne Momente des Zeitgeiſtes unter ganz allgemeinen Formen darſtellt, kleidet Shakespeare durchweg das allgemein Menſchliche in die beſonderen Lebensformen ſeines Jahrhunderts und ſeines Volks. Und während Goethe den Grundcharakter, wie die einzelnen Motive der Gegenwart ſich aneignet, durchlebt und zu poetiſchen Gebilden verarbeitet, ſteht Shakespeare anſcheinend ganz unberührt von ihnen, auf freier Bergeshöhe über ihnen. Selbſt die große Spaltung zwiſchen Katholiken und Proteſtanten die damals noch alle Gemüther bewegte, findet ſich in ſeinen anerkannt echten Dichtungen kaum mit Einem Worte berührt: den Kampf als ſolchen hat er gar nicht in ſeine Poeſie aufgenommen. Eben ſo wenig iſt es ihm eingefallen, etwa den ſittlichen und kirchlichen Gegenſatz zwiſchen den Anhängern der Hochkirche und den Puritanern zur Grundidee eines ſeiner Dramen zu machen; kaum daß ſich einige verſteckte Anſpielungen darauf erkennen laſſen. In politiſcher Beziehung folgt er zwar dem allgemeinen Zuge der Liebe und Verehrung

für Elisabeth; er ist überhaupt monarchisch gesinnt und seine Ehrfurcht vor dem heiligen Recht der angestammten Majestät spricht sich unverholen in mehreren seiner Stücke aus. Dennoch hat er nirgend von den im Staatsleben seiner Zeit vorhandenen oder aufkeimenden politischen Gegensätzen für seine Poesie Gebrauch gemacht."

In allem, was vorsteht, hat Ulrici völlig Recht, im letzten Punkt völlig Unrecht. Mit Bewußtsein ging Shakespeare darauf aus, seine Landsleute politisch aufzuklären, ihnen das Pour et Contre der Aristokratie und Demokratie und die Nothwendigkeit einer wohlorganisirten, mit echter Staatsweisheit organisirten Monarchie vor die Augen zu stellen — nur geschah es begreiflich nicht mit der jederzeit unkünstlerischen Absichtlichkeit. Shakespeare trieb seine Landsleute in die Politik aus Patriotismus, er ließ keine Gelegenheit vorbeigehn, ihnen etwas Politisches beiläufig und gelegentlich zur Beherzigung nahe zu rücken. Er sah immer auf sein Land, auch wenn er die Handlung seiner Stücke in ganz andere Länder verlegte. Darum treffen wir auch in allen echt englisches Leben.

Besonders hervorzuheben ist nämlich noch, daß Shakespeare's Charaktere, in welches Land und in welches Zeitalter auch seine Stücke uns versetzen, doch alle neben dem allgemein menschlichen Zuschnitt, Ton und Hintergrund, noch eine Beimischung von der eigenthümlichen Färbung des englischen Wesens haben. Shakespeare ist durch und durch national und pa-

triotiſch. Goethe bemerkt ſehr richtig: „Shakespeare machte ſeine Römer zu Engländern und er that Recht daran, denn ſonſt hätte ihn ſeine Nation nicht verſtanden.“ Shakespeare ging in der genremäßigen Auffaſſung der römiſchen Geſchichte bekanntlich ſo weit, daß er im Coriolan die Volſcer die Gewohnheit der Engländer, vor oder nach dem Eſſen ein Tiſchgebet zu ſprechen, annehmen läßt; die Tribunen des römiſchen Volks führt er als Richter ein, oder als Männer, die ſich Mühe geben, den Preis der Kohlen herunterzubringen. Offenbar wollte er dadurch ihr Verſtändniß bei ſeinen Landsleuten populariſiren. Shakespeare erſcheint auch in dieſem Punkte wieder als das Gegentheil der Franzoſen. Die Franzoſen gingen in ihrem Drama mit Bedacht darauf aus, Römer darzuſtellen, ſie wählten wie Corneille in den Horatiern, dem Cinna, Sertorius, Otho, vorzugsweiſe römiſche Stoffe, aber überall erſcheinen demohnerachtet nicht Römer, ſondern nur franzöſiſche Seigneurs und franzöſiſche Madames im römiſchen Coſtüm. Eben ſo iſt bei Racine, gleichviel, ob die Geſchichten die er darſtellt, in Rom, Griechenland, Carthago, Conſtantinopel oder Jeruſalem geſchehen ſind, überall und jederzeit nur Verſailles zu erſehen und das Höchſte, was ſeine Helden im ſüblimſten Drange ihrer Begeiſterung beſchäftigt, iſt la cour, hinter dem Hofe ſteht la ville, Paris, und erſt hinter beiden l'univers. Die Welt erſcheint bei den franzöſiſchen Claſſikern nur im Lichte von Verſailles und Paris. Shakespeare wollte gar nicht expreß und excluſiv Römer dar-

ſtellen, ihm war es bei ſeinen Römern vornehmlich um England zu thun. Getragen von dem friſchen Geiſt der in England vom Volke ausgehenden nationalen Entwickelung, im Gegenſatz der in Frankreich nur vom Hofe ausgehenden Entwickelung, trug er in den Grundton der allgemeinen Menſchennatur, in den er die Charaktere fremder Nationalitäten eintauchte, die nationalen, die engliſchen Farben unwillkürlich mit ein; indem er das Gemeinſame von jener allgemeinen Menſchennatur hervorhob, das was Römern und Engländern gemeinſchaftlich eigen iſt als Menſchen, gelang es ihm ſelbſt in den römiſchen Stücken, engliſchen Charakter und engliſche Geſinnung durchweg durchſchimmern zu laſſen.

Wie hoch Shakespeare die Vaterlandsliebe ſtand, erweiſt am Stärkſten, daß er ſogar ſeinen athenienſiſchen Timon „den Miſanthropos, der haſſet Menſchheit" zu den Senatoren, die Athen, als Alcibiades es bedrängt, zu ihm ſchickt, ſagen läßt:

„Doch lieb' ich noch mein Vaterland
Und bin nicht einer, der ſich etwa freut
Am allgemeinen Schiffbruch."

In Coriolan's Schickſal, im tragiſchen Tode Cordelia's im Lear, iſt ſehr ſcharfes Schlaglicht darauf gegoſſen, wie die enden, die gegen ihr Vaterland fechten.

Shakespeare's Univerſalität und Tiefe, wie ſeine Idealität und Originalität in der Charakteriſtik, gehen ſo jederzeit Hand in Hand mit der realſten, lebensgetreuſten Individualiſirung und der beſtimmteſten nationalen und patriotiſchen Haltung. Wie er nie

das proteſtantiſche Bewußtſein, nie den germaniſchen Geiſt, auf denen beiden, wie auf ihrem unterſten Fundament, ſeine Weltanſchauung ruht, verläugnet, ſo heben ſich doch an allen in dieſer geiſtigen Atmoſphäre reiner, ſchöner Menſchlichkeit athmenden Geſtalten die ſpezifiſch eigenſten Farben des national Engliſchen hervor, in den reichſten und mannichfaltigſten Nüancirungen, Schattirungen und Uebergängen der concreten Wirklichkeit des individuellen Lebens. Shakespeare iſt durch und durch Patriot und wo er ſein patriotiſches Intereſſe nicht direct ausſprechen kann, wie in den engliſchen hiſtoriſch-politiſchen Stücken, die ſeiner früheren Periode angehören, da ſpricht er es ſymboliſch aus, wie in den römiſchen Dramen ſeiner ſpäteren beſten und reifſten Zeit und hier mit deſto größerer Freiheit und Allgemeinheit. Shakespeare iſt nicht blos ein ganzer Dichter, ſondern er iſt auch zugleich ein ganzer Politiker, er kennt das geheimſte Uhrwerksgetriebe in der Geſchichte, in den großen Staatsactionen, im öffentlichen Recht und in der Politik. Sowohl in den engliſchen als in den römiſchen Dramen bewährt er ſich als unvergleichlicher Meiſter, nicht nur in der Kunſt der allgemeinen pſychologiſchen Entwickelung der politiſchen Charaktere, ſondern auch in der Kunſt der politiſchen Motivirung des Gangs der dramatiſchen Handlung aus Staatsgründen. Mit der größten Sicherheit verſteht er es, ſeine hiſtoriſchen Charaktere mit beſtimmten, feſten, prägnanten Zügen zu umreißen, die gleichſam die Eſſenz deſſen enthalten, was der hiſtoriſche Stoff darbietet und eben ſo be-

ſtimmt wird der Gang der Handlung aus klar und feſt ausgeſprochenen großen Staatsgedanken und politiſchen Maximen motivirt, die in jene Controverſen und Debatten eingeflochten werden, welche Shakespeare mit Vorliebe in großer Ausführlichkeit giebt. So ſparſam er mit theologiſcher und dogmatiſcher Polemik iſt, ſo freigebig iſt er mit politiſchem Räſonnement. Er iſt überreich an profunden politiſchen Sentenzen, mit der gewandteſten Dialektik kehrt er hervor und beleuchtet er alle Seiten an den politiſchen Fragen, die er in den Kreis der Debatte zieht und es wird kaum ein modernſtes politiſches Problem können aufgefunden werden, über das er nicht ſchon mit ſeinem feinen, klugen Weltverſtand und mit ſeiner oft ſtaunenswerthen Kenntniß der geheimen Fäden, an denen die Staatsintereſſen hängen, ſeine Meinung geäußert hätte. Man ſieht deutlich, es war ihm ganz vornehmlich darum zu thun, ſeine Landsleute politiſch aufzuklären und das iſt ihm denn auch wirklich gelungen. Er zog ſich von der dürren, unfruchtbaren Heide der religiöſen Polemik zurück und drängte die Aufmerkſamkeit ſeiner Zeitgenoſſen auf das friſche, grüne Feld der Politik. Er hatte eine Ahnung davon, und ich habe oben die Stelle aus Troilus und Creſſida angeführt, wo er dieſe Ahnung ausſpricht, daß heut zu Tage die Politik und die Diplomatie das Hauptding iſt, um das ſich die Welt dreht, daß, richtig verſtanden, für die moderne Zeit das ſeine Wahrheit hat, was einſt Napoleon zu Goethe ſagte: „Die Politik iſt das Schickſal!“

Wahre Magazine politiſcher Weisheit ſind die drei römiſchen Dramen, Coriolan, Cäſar und Antonius, nächſtdem beſonders die drei erſten Acte von Troilus und Creſſida. Zu verwundern iſt wahrlich nicht, daß in eine Nation, der Shakespeare'ſche Gedanken zur täglichen Geiſtesnahrung beſchieden wurden, Mark des Lebens hat kommen müſſen!

Shakespeare war nicht nur ein ganzer Dichter und Politiker, er war auch ein ganzer Philoſoph. Auch in den Stücken, die keinen eigentlichen hiſtoriſch-politiſchen Boden haben, wo kein Staatsintereſſe vorwaltet, die mehr in der bürgerlichen, ſocialen und häuslichen Sphäre ſpielen, wo nur das allgemein Menſchliche von Recht und Sitte in Betracht kommt, bewährt Shakespeare in der Motivirung der dramatiſchen Action aus allgemeinen pſychologiſchen Gründen vollendete Meiſterſchaft: denn er iſt ein immer ſicher greifender Menſchenkenner. In den Reflexionstragödien, in den Comödien und Phantaſieſtücken, iſt es die ſeltne Kenntniß des menſchlichen Herzens und der pſychologiſche Tiefſinn, die das Hauptintereſſe gewähren: er beleuchtet mit größter Virtuoſität die größten pſychologiſchen Probleme. Shakespeare gehörte keiner beſonderen Philoſophie an — und gewiß aus Philoſophie. Seinem genialen Geiſte hätte eine metaphyſiſche Secte ſchwerlich Befriedigung gegeben, er hatte eine weit ſicherere Orientirung in ſich ſelbſt, als in den Regeln der Schulen. Am Meiſten geiſtesverwandt erſcheint er ſeinem Zeitgenoſſen, dem Gascogner Montaigne. Wie dieſer

iſt er jenem praktiſchen Zweifel, jener beſcheidenen Skepſis zugethan, die, wie Hektor in Troilus und Creſſida ſagt: „des Weiſen Leuchtthurm iſt und die Sonde der Wahrheit.“ Dieſer beſcheidene Zweifel verliert ſich eben ſo wenig in das Nichts, als in das Nichtige. Er dehnt zwar die Liſte der menſchlichen Schwächen und Eitelkeiten bedeutend aus, allein er giebt darum weder die Sinne, noch das Herz auf, weder die Liebe, noch die Schönheit. Shakespeare's Philoſophie erſcheint und geſtaltet ſich überall als ſchöne, gereifte Erfahrung: treue Abſpiegelung der Welt und zwar der reichen, mannichfaltigen Welt, wie ſie Tauſenden verborgen und verſchloſſen bleibt, wie ſie aber ſich ſeinem offnen, klaren, heitern Geiſte aufſchloß. Das und nur das iſt ſeine Weisheit, ſie iſt, was die Philoſophie nicht immer iſt, die wahre, praktiſche Lebensweisheit. Wie man die Schönheiten Shakespeare's zuſammengeſtellt hat, ſo könnte man auch „die Weisheit Shakespeare's“ zuſammenſtellen und das würde ein ſehr nützliches Buch ſein: ſchon Johnſon hat geſagt, daß man aus Shakespeare's Werken ein ganzes Syſtem bürgerlicher und häuslicher Klugheit zuſammenſtellen könnte.

Wahre Schätze für Pſychologie finden ſich in Lear, in Othello, in Timon und ein Wunder von philoſophiſcher Reflexion iſt Hamlet, das pſychologiſch tiefſinnigſte Werk des Dichters.

Shakespeare — und das iſt ein äußerſt wichtiger Punkt für ſeine Auffaſſung als Menſch und als Dichter — iſt von einem durch und durch freien

und reinen sittlichen Bewußtsein durchdrungen. Er hat Glauben an die Tugend: die Tugend ist ihm geradezu „die Schönheit“ selbst. Er stellt keine schlechte Leidenschaft als schön dar, wie dies z. B. Corneille thut, der nur zu oft seine Helden mit einem falschen Schimmer von Seelengröße umkleidet. Shakespeare überfirnißt niemals unedle Leidenschaften mit einem gefälligen Aeußern, wie dies z. B. Molière thut, der in Behandlung der Geschlechts- und Familienverhältnisse bis zur Frivolität leichtfertig ist. Shakespeare ist nicht, wie so viele neuere Dichter, selbst bewegt von den Leidenschaften, die er darstellt — er schrieb nicht wie Goethe, um sie sich gegenständlich zu machen und sich damit von ihnen zu befreien, er schrieb nicht wie Byron, um Ruhe für den ihn verzehrenden Weltschmerz zu suchen. Er bringt starke Leidenschaften zur Darstellung, starke Leidenschaften, die er kannte und erfahren hatte, wie irgend einer, aber er schrieb nicht eher, als bis er innerlich zu jenem heitern Gleichmuth gekommen war, der die Beglaubigung des gewonnenen Gleichgewichts ausweist. Shakespeare steht mit der überlegensten inneren Fassung über den Leidenschaften, die er darstellt und er läßt uns überall merken, daß das Heil und der Sieg nur im Maßhalten zu finden sei. Ueberall, wo er schlechte Leidenschaften vorführt, zeigt er, wie man sie nur durch Erregung besserer und edlerer bekämpfe, wenn auch nicht immer besiege. Shakespeare ist, wie Gervinus sehr wahr sagt, Apollo, nicht Phaeton, wenn er die wilden Rosse der Leidenschaften tummeln läßt.

Mit Tendenz Sittenprediger zu sein, kommt dem großen Dichter, eben weil er ein großer Dichter ist, nicht in den Sinn, wie ihm eben so wenig in den Sinn kommt, das Geschäft des Dichters mit dem Amte des Kanzelredners zu verwechseln. Shakespeare ist der tendenzloseste Dichter, der jemals gelebt hat, er lehrt weder Moral, noch predigt er Christenthum ein. Aber er wirkt dennoch sittlich und religiös durch die reine Darstellung und zwar durch die reine Darstellung in einem gedoppelten Sinne des Worts. Er beschränkt sich auf die reine Darstellung seiner Charaktere und er stellt sie mit reinem Sinn dar. Diese reine Darstellung zeigt uns in lebensvollen Beispielen, wie die Menschenschicksale Ausflüsse des Gemüths der Menschen sind — und die Beispiele sind es, die lehren, warnen und mahnen, die Beispiele sind es, die die Keime der edlen Triebe in den Menschenseelen aufschließen, wodurch die Kraft in ihnen erzeugt wird, daß sie sich zu einem edeln Leben entschließen. Diese Kraft zu erwecken, die Energie in der Menschenbrust herauszufordern, sich zu einer edeln Selbstthätigkeit herauszubewegen, das und nur das ist die geheime, aber sehr ernste Tendenz Shakespeare's.

Ich habe gesagt, daß die Darstellung Shakespeare's auch in dem anderen Sinne noch eine reine zu nennen ist, daß er mit reinem Sinne darstellt. Diese Reinheit fällt in eins bei ihm mit der Freiheit. Es hängt das mit dem entschieden protestantischen Standpunkt, dem entschieden protestantischen Selbstbewußtsein des Dichters zusammen. Er huldigt keinem

durch Tradition oder Auctorität, auch keinem durch Speculation aufgestellten allgemeinem Sittengesetze, seine Charaktere handeln nach individueller Freiheit. Shakespeare, obwohl durch und durch in den sanften Geist des Christenthums und zwar des protestantischen Christenthums eingetaucht, und von hoher Gewissenhaftigkeit erfüllt, ist doch ein viel zu vertrauter Weltmann, als daß ihm in der reichen Lebenserfahrung sich nicht frühzeitig die Ueberzeugung aufgedrungen hätte, daß die Lebensregel sich nicht ein und für allemal in einen sichern, stehenden, fertigen Satz fassen lasse, sondern daß nach Zeit und Verhältnissen, nach Umständen und gegebenen Bedingungen die entscheidenden Handlungen gar verschieden ausfallen können, ja ausfallen müssen. Shakespeare fand sehr früh, daß es Conflikte in der Moral und Collisionen in den Pflichten giebt, die oft gar schwierige Abwägung erheischen, was für ein Individuum mit gutem Gewissen zu thun sei. Auf diesem Boden der Conflikte und Collisionen eben ist es, wo er dem Individuum volle Freiheit der Selbstbestimmung vindicirt, denn wenn einer, hatte er den in der Welt so sehr häufig vergessenen Grundsatz begriffen, daß weit mehr gesündigt wird aus Mangel an Verstand und Klugheit, als aus Mangel an Güte. Die katholische Kirche hatte die Taubeneinfalt zusehr auf Kosten der Schlangenklugheit ausgebeutet und selbst die Nachfolger der deutschen Reformatoren hatten sich mit Vorliebe nach dieser grundfalschen Richtung der zu stark betonten Demuth und Einfalt hingewendet, die bei den Laien so sehr das

Selbſtgefühl niederhielt und wieder einer theologiſchen Gängelung in der Beichtväter- und Schulmeiſter-Haltung möglichſten Vorſchub that. Man erinnere ſich nur, wie der große Keppler von dem Miniſterium in Stuttgart auf den Kinderſtandpunkt hingewieſen wurde; die lutheriſchen Paſtoren ſchrieben ihm, als er ſich weigerte, die Reformirten unbedingt zu verdammen: „er möge ſeine fürwitzige Natur im Zaume halten, ſich aller Dinge nach Gottes Wort reguliren, in der Lehre, in der er erzogen worden, bleiben, ſich nach der Fiſchereinfalt accomodiren und ſo ſeines ordentlichen Berufs warten.“ Für England und vollends für Amerika hat der Geiſt, der in Shakespeare weht, nicht wenig dazu beigetragen, die Schulmeiſtergelüſte in den Paſtoren vergehen zu machen, die ganze ſchulmeiſterliche Haltung der Geiſtlichen auszudrängen, die, — ſage man was man will (und nur die können richtig urtheilen, die den himmelweiten Unterſchied in den engliſchen und americaniſchen kirchlichen Genoſſenſchaften geſehen haben) noch bis auf den heutigen Tag in Deutſchland die herrſchende iſt und zwar dergeſtalt, daß man das in vielen Städten und zumal auf dem platten Lande vollkommen in der Ordnung findet. Shakespeare's Moral iſt eine entſchieden proteſtantiſche Moral, die auf der Autonomie, auf der Selbſtbeſtimmung und Selbſtbeſitzung ruht, wie ſie Männern, mündigen, um ſich wiſſenden Männern geziemt. Shakespeare als echter Proteſtant beſtand mit dem energiſchſten Nachdruck auf der freien Selbſtbeſtimmung des Individuums nach beſtem Wiſſen und Gewiſſen. Sein Standpunkt

ist hier so souverain protestantisch, als er nur sein kann. Er betont es auf's Stärkste, daß es nicht darauf ankömmt, was man thut, sondern wie man es thut. Er ging auch darin auf das Bewußtsein des praktischen Menschenverstands zurück, der sich in dem Satze ausdrückt: Duo cum faciunt idem, non est idem. Er hat an zwei Stellen auf's Bestimmteste diese seine innerste protestantische Ader ausgesprochen, einmal durch den Mönch Lorenzo in Romeo und Julie und das andremal durch Hamlet.

Lorenzo sagt Act II. Scene 3:

> Virtue itself turns vice being misapplied
> And vice sometime's by action dignified.

Er spricht also hier klar aus, daß Tugend selbst schlecht angewandt, zum Laster werden könne, wie Laster manchmal durch die Handlungsweise geadelt.

Es ist das ganz dasselbe, was, wie ich schon angeführt habe, Hamlet sagt:

> An sich ist weder etwas gut noch böse: das Denken macht es erst dazu.

Unter diesem Denken sind die sich der Seele des Handelnden darstellenden Beweggründe verstanden.

Gemäß dieser auf die Freiheit und Autonomie des Individuums bei seinem Handeln gestellten Ueberzeugung, läßt Shakespeare den Mönch Lorenzo seine Hand bieten zu dem Trug der scheinbaren Vergiftung Julia's, um dem unnatürlichen Zwange ihres Vaters, dem Grafen Paris ihre Hand zu reichen, zu begegnen. Aus demselben Grunde läßt er Des-

demona in Othello die Lüge mit dem Schnupftuche ſagen, Jeſſica, Shylock's Tochter, im Kaufmann von Venedig durch Lorenzo ihrem unmenſchlichen Vater entführen, in König Johann und in Cymbeline die treuen Diener Hubert und Piſanio die klaren, aber grauſamen Befehle ihrer Herren unvollſtreckt laſſen, und in Cäſar hat er den edeln Brutus ſo dargeſtellt, daß er ſichtbar nicht den Mord des Dictators an ſich ſtrafbar findet, ſondern nur die Verkennung der wahren Lage Roms, das für die Freiheit nicht mehr taugte, und den Mangel an politiſcher Klugheit des Brutus nach dem Morde. In allen den aufgeführten Uebertretungsfällen nehmen die Uebertreter die Uebertretung aus höherer Rückſicht auf ihr Gewiſſen.

In Shakespeare lebte ein männlich erhabenes, furchtloſes, felſenfeſtes — und doch zugleich auch rührend kindliches Vertrauen auf die ihm inwohnende ſittlich-religiöſe Kraft. Nie hat er irgend ein Laſter unter der Decke der Tugend eingeſchmuggelt, nie den Leichtſinn, die Sinnlichkeit und die Schwäche in verlockender Kleidung und verführeriſcher Gebehrde plauſibel zu machen geſucht und ſelbſt ſein obſcönſter Witz iſt ſo ſtark gepfeffert, daß den lüſternen Näſchern nicht gerade der Kitzel geſtochen wird. Er hat nie über einen wahren und edeln Grundſatz gewitzelt, nur immer die Thorheiten, die Pedanterien, die Uebertreibungen und zwar ſtets mit liebenswürdigem Humore verſpottet, nicht mit kaltem Herzen und mit kaltem Verſtande. Indem er überall die reiche und reizende Mannichfaltigkeit der Welt, wie ſie in Wirklichkeit iſt,

darſtellt, hat er ſich eben ſo von aller Aermlichkeit und Langweiligkeit in den Dingen, die er erſcheinen läßt, wie von aller Einſeitigkeit und Uebertreibung in den Gedanken, die er ausſpricht, fern gehalten. Indem er überall den ganzen Inhalt des Lebens umſpannt, hat er jederzeit einen weiten und freien Horizont, der ihn vor müßigen Speculationen bewahrte. Shakespeare ſah immer auf's Ganze, darum iſt er nie kleinlich. Indem er den weiten, großen Ocean des Lebens, dieſes Räthſelmeers voller Klippen, Sandbänken und Untiefen durchfährt, ſteuert er, das Auge feſt auf den Polarſtern der ewigen Wahrheit gerichtet, mit höchſter Kraft und Energie durch alle Gefahren hindurch. Zu Geſicht bringt er uns allerdings die Klippen und Sandbänke des Lebens, aber wir ſcheitern nicht an ihnen, wir gewahren die Untiefen, aber wir kommen über ſie hinweg: der Dichter hebt uns auf den ſanften Schwingen ſeines Humors darüber hin.

Shakespeare hat es in Hamlet ausgeſprochen, was er eigentlich von dem Schauſpiele dachte. „Der Zweck iſt und wird ſein, der Natur den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre wahren Züge, dem Laſter ſein rechtes Abbild, den Jahrhundert und der Zeit die Geſtalt und den Ausdruck ihres Weſens.“ Er ſagt mit dieſen Worten ſelbſt das, was die Miſſion jedes Genies iſt: den ganzen ſubſtantiellen Ideengehalt einer Zeit wiederzuſpiegeln.

Wie in dieſer allſeitigen Wiederſpiegelung der Gegenwart die Beglaubigung des Genies ſteht, ſo erweiſt es ſeine Kraft hauptſächlich dadurch, daß es

wieder Kraft weckt, Kraft des Willens und Kraft des Verstandes. Das ist das Höchste, was das Genie leisten kann, daß es so mächtig die Selbstthätigkeit anregt, die allein dem Leben Fülle und Mannichfaltigkeit und Reiz und Abwechslung giebt, ein wahres inneres Leben anregt, welches in das äußere Leben schöpferisch gestaltend sich ausbreitet. Shakespeare's ganze Darstellung lechzt gleichsam nach jener Energie, die sich auf's thätige Leben wirft, sich darin auszubreiten, es in aller seiner Mannichfaltigkeit organisch zu gestalten sucht und nach jenem Weltverstand, der Menschen geziemt, die sich mit dem protestantischen Geiste über den Kinderstandpunkt des Katholizismus hinweggehoben haben, Menschen, die um sich wissen, sich fühlen, sich selbst besitzen und sich selbst, ihr Haus und ihren Staat zu führen verstehen.

Dieser Punkt ist der Punkt, worin die neueren Dichter unsrer Nation am Tiefsten unter Shakespeare stehen. In ihnen treffen wir weder die Energie, noch den Weltverstand Shakespeare's. Sehr wahr hat den ersteren Mangel Gervinus angedeutet: „Shakespeare's Dichtung wirkte ganz anders, als die unserer Schiller und Goethe, die weit mehr zum Dichten und immer wieder Dichten anregte, als zum freudigen Ergreifen der Welt."

Der Durst nach Dichten und nur immer wieder Dichten ist unser Schlaftrunk geworden, durch den wir in unsern tiefen politischen Schlaf eingelullt worden sind. In diesem Schlafe sind wir in eine rein imaginäre Welt eingesponnen worden und nun

darin festgebannt, in unsere Kunst. Diese Kunst ist unser Eldorado geworden: wir verhimmelten sie, wir stellten sie als Höchstes im Leben hin, ja wir stellten sie über das Leben selbst. Und doch ist jede Kunst nur eine Wiederspiegelung des Lebens. Unsere Kunst war und ist nicht eine Wiederspiegelung des wirklichen Lebens, wenigstens nicht des ganzen wirklichen Lebens; zum größten Theil war und ist sie nur eine Wiederspiegelung unsers imaginären Lebens. Unsere Dichtkunst, Schauspielkunst, Malerkunst, Tonkunst waren und sind nur schöne Träume in unserm tiefen politischen Schlafe. Sie erregten und erregen unsere Nerven, sie haben uns viel Pathos, viel Empfindsamkeit und sogar viel Gemüthlichkeit gegeben, aber eine starke energische, pathologisch schwunghafte, aus dem Lebenskern, Ehre und Selbstgefühl, herausgehobene Erregung unsrer ganzen Persönlichkeit gaben und geben sie uns nicht. Die vermeintlich größte deutsche Kunst, die Philosophie, die neue weiße Magie, gab uns sogar sehr viel Vernunft. Aber verloren haben wir bei allen unsren Künsten den politischen Verstand, der seit Baco's „Knowledge is power" die Devise der Engländer wurde, womit sie ihren Staat in allen Welttheilen organisirten. Wir sind, indem wir die Künste, die Philosophie und Aesthetik organisirten, um alles politische Organisationsgeschick gekommen, um allen Tact und Verstand, das wirkliche Leben tüchtig und kräftig zu gestalten, wozu freilich die in Wahrheit größte Kunst gehört, die: Geister zu erkennen, auf Menschen zu wirken, sie sich gehorchen zu machen

und gegebene Verhältniſſe, wie ſie gegeben ſind, zu gebrauchen. Das Jahr 1848 hat es zum Hohn und Jammer bewieſen, daß wir nur Poeten nach unſrer Manier, nur Worthelden geworden waren. Unſere Kunſt und unſere Philoſophie dienten nur dazu, uns zu montiren und Griffe ins Blaue hineinzuthun. Während es kräftiges aber maßvolles Handeln und kräftiges aber kluges Unterhandeln galt, mühten wir mit pathetiſch ſouverainem Phraſendichten und mit philoſophiſch und poetiſch weltbürgerlicher Bekümmerei um alle und jede Nachbarſtaaten und Geſetzgeben uns ab. Nie werden wir Politiker werden, wenn wir die Verhimmelung unſrer Poeſie, die ſogar in ihrem höchſten Kunſtwerk (dem Fauſt) nur das iſolirte Leben des Geiſts und des Gemüths zum Vorwurfe hat, aufgeben. In dem nüchternen Organiſiren ihres Grunds und Bodens bei den Amerikanern iſt mehr geſunde Lebenskraft und geſunder Weltverſtand, als in dem geſammten hochpoetiſchen, aber durch und durch kranken Dichten und Trachten unſers politiſchen Treibens, denn Leben kann man es nicht nennen.

Der klare Weltverſtand und die geſunde Menſchenvernunft waren es, die bei Shakespeare die Gefahren glücklich abwehrten, in welche eine ſo feurige und entzündliche Phantaſie, wie er ſie beſaß, nur zu leicht hätte hineingerathen können. Sie verliehen zugleich, und dies iſt noch ein Hauptpunkt, ſeinen dramatiſchen Schöpfungen eine ſtaunenswerthe Friſche und Geſundheit, eine bewundernswürdige reale Gegen-

ständlichkeit. In dieser Beziehung kann er uns Deutschen als die wahre Panacee dienen, uns Deutschen, die, wie Madame de Staël sehr richtig sagt, Souveraine im Reiche der Luft sind mit unsern philosophischen Luftschiffereien, wo es wirklich stellenweise scheint, als wenn wir über der Vernunft den Verstand verloren hätten — mit unsern theologischen Einseitigkeiten und Uebertreibungen — und mit unsern politischen Illusionen, die statt der möglichen Ziele, die allein auf diesem Boden zu erlangen sind, fast immer die gegentheiligen begehren, so daß alle Kräfte sich abflattern.

Shakespeare verschmähte es durchaus, die Welt eigensinnig und eigenmächtig in die Hand zu nehmen und sie sich einseitig und willkürlich nach seinen subjectiven Ideen zu construiren, sie namentlich nach selbstwählerischen metaphysischen, theologischen oder politischen Einbildungen von Vollkommenheit umzuformen. Er ist im Gegentheil durch und durch objectiv, er nahm die Menschen und die Dinge dieser Welt, wie sie wirklich sind. Armuth an Phantasie war es wahrlich nicht, welche ihn abhielt, jeden von ihm angerührten Gegenstand in ein vermeintlich Reiches, Auffallendes und Glänzendes zu verwandeln, in ein Außerordentliches und Ungemeines hinaufzuheben. Seine Ausflüge in das Reich der Träume und Phantasieen im Sturm und im Sommernachtstraum können zur Genüge den unausschöpfbaren Reichthum seiner bildenden Darstellungskraft beurkunden.

Der ganz idealiſche Ariel, der ganz materielle Caliban, Oberon und Titania, Puck und die Elfen ſind die wunderbarſten Gebilde der Shakespeare'ſchen Erfindungskunſt. Dieſe Kunſt iſt dann ganz das, was Theſeus im Sommernachtstraum von ihr ausſagt:

Des Dichters Aug', in holdem Wahnſinn rollend,
Blickt himmelab zur Erd', erdauf zum Himmel,
Und wie die Phantaſie der Dinge Form,
Die niemand kennt, geſtaltet, alſo leiht
Sein Kiel den Körper ihnen, und dem Nichts,
Dem luft'gen, giebt er Einhauſung und Namen.

Solche Figuren, wie der wundervolle Ariel namentlich eine iſt, ſtellen alles, was von anderen Dichtern in dieſem Bezuge geleiſtet worden iſt, geradehin in Schatten. Nein, aus Armuth enthält ſich Shakespeare wahrlich nicht der Idealiſirung der Wirklichkeit und Wahrheit. Vielmehr wußte er es in ſeinem feinen und tiefen künſtleriſchen Inſtincte und Tacte recht wohl, wann und wie die Natürlichkeit und Wahrheit von außen gegebener Charaktere und Begebenheiten durch den Lichtglanz und Farbenſchmelz der Phantaſie, durch das Herausglühen einer von innen kommenden Begeiſterung in eine ideale Sphäre gerückt werden ſollten. Er ſtellt deshalb die menſchlichen Schwächen und Gebrechen, die Thorheiten und Eitelkeiten der Welt dar, wie ſie wirklich im Leben auftreten. Und gerade deshalb haben ſeine Schöpfungen einen ſo unverwüſtlichen und unzerſtörbaren Kern. „Der Strom der Zeit, ſagt Johnſon in ſeiner Vorrede ſehr wahr und ſchön, welcher bei andern

Dichtern beſtändig an ihre zerſtörbaren Gebäude, ſie auswaſchend, anſchlägt, fließt an Shakespeare's diamantnem Felſenſchloſſe vorbei, ohne daß er es verehrt.“ Der Schwäche und dem Verbrechen ſelbſt wollte Shakespeare, indem er ihnen von den bunten Farben ſeiner Einbildungskraft etwas zuſetzte, kein Unrecht anthun, er ließ ſie erſcheinen und ſich zeigen, wie ſie wirklich ſind, in ihrer ganzen Nacktheit und Unmittelbarkeit. Aber er mildert den Abſcheu vor dieſer Nacktheit und Unmittelbarkeit durch die Beigabe von Zügen, die dem Verbrechen und der Schwäche noch unſre menſchliche Theilnahme ſichern müſſen. Seine ſchlechteſten Charaktere, wie Jago in Othello und der dritte Richard feſſeln noch durch ſtarken Geiſt und durch ſtraffe Haltung der ungebeugten Seele und ſeine ſchwächſten Charaktere, wie der zweite Richard und der ſechste Heinrich durch rührend elegiſche Züge eines edeln und ſanften Herzens. Ganz ſchlechte und ganz ſchwache Charaktere bringt er gar nicht zur Darſtellung, denn dieſe Darſtellung wäre nicht ſchön, ſondern häßlich. Shakespeare hat, indem er allen ſeinen, auch den ſchwärzeſten Charakteren Seele beigegeben, ihnen, wie ſchon geſagt, immer und jederzeit etwas von ſeinem eigenen und ſanften Geiſte eingehaucht. Mit Recht nannten Milton und Pope und nennt jetzt noch ganz England ihren Shakespeare den ſüßeſten, our sweetest Shakespeare. Er iſt der liebenswürdigſte Dichter, der jemals gelebt hat, denn er iſt bei der erhabenſten Ueberlegenheit eines geiſtigen Rieſen anſpruchslos und unbefangen,

wie ein ſanftes harmloſes Kind. Dieſe geiſtige Ueberlegenheit und dieſe harmloſe Kindlichkeit bewirken es, daß er jederzeit über ſeinen Charakteren ſteht; wie es ihm einfällt, tändelt, lacht und weint er mit ihnen. Er hat weder Vorurtheile noch Vorliebe für ſie, er behandelt ſie nur mit der unbefangenſten Liebe und mit einer ſtaunenswerthen Unabhängigkeit und Freiheit.

In dem genialen, poetiſchen Produciren von Menſchen-Charakteren ſteht der menſchliche Geiſt dem göttlichen am nächſten, dieſe poetiſchen Schöpfungen ſind die ſublimſten, deren der Menſchengeiſt überhaupt fähig iſt. „Shakespeare's Charaktere, ſagt Pope, ſind ſo ſehr Natur, daß es eine Beſchimpfung wäre, ſie Copien der Natur zu nennen. Jeder einzelne Charakter iſt in Shakespeare's Dramen ganz und gerade eben ſo ein Individuum, wie im wirklichen Leben. Es iſt unmöglich zwei einander ganz gleiche aufzufinden.“ Shakespeare's Charaktere haben ſogar noch eine gewiſſere Exiſtenz für Seele und Geiſt, als wirklich lebende Perſonen, Perſonen, die vor und mit uns wandeln, ſeine Charaktere ſind uns vertrauter, als diejenigen, die die Weltgeſchichte uns giebt. Wir lieben und haſſen dieſe Charaktere, wir beziehen uns auf ihre Worte, der Dichter ſelbſt, der Schöpfer dieſer Geſtalten iſt in ſeinen Geſchöpfen vergeſſen.

Shakespeare iſt der Dichter des Weltalls. „Seine Werke entſprangen, ſagt Coleridge, einzig und allein aus der unerſchöpflichen und unermeßlichen Tiefe ſeines poetiſchen Gemüths. Und dies Gemüth kann nur mit dem unerſchöpflichen und unermeßlichen Ocean verglichen werden.“

Was das Weltall Höchſtes, Beſtes und Edelſtes hat, aber zugleich, was es Niedrigſtes, Schlechteſtes und Verruchteſtes hat, das finden wir auch in Shakespeare's Dramen ſo wie es iſt, treu wiedergeſpiegelt. Wir finden bei ihm jene unermeßliche Scala von Gefühls- und Sinnesäußerungen, welche nach oben zu bei Darſtellung großartiger Menſchenſchickſale in dem Geiſtigſten, Reinſten, Heiligſten auslaufen, in einem von dem innerlichſten Weſen des Chriſtenthums ſehr tief durchdrungenen ſittlich-religiöſen Bewußtſein; nach unten zu aber verliert ſich dieſe Scala in die Darſtellung völlig ſinnlicher Exiſtenzen, bei welchen allerdings eine ganz adäquate Ausdrucksweiſe ſich findet, wobei recht frivole und unzüchtige, aber immer geiſtreiche Witze und Kraftgedanken und die vergnüglichſt-unziemlichſten Poſſenreißereien des vulgären Lebens nicht geſpart werden. Beides, das Edelſte und das Gemeinſte in der Menſchennatur, ſtellt Shakespeare's Humor neben einander da, denn es findet ſich auch ſo neben einander im Leben, das Leben aber iſt es, auf deſſen getreue Abſpiegelung es ihm ganz allein ankommt. Er ſtellt es dar, wie es immer war und beſonders wie es damals war, wie es noch ganz insbeſondere Leuten ſeiner Gattung erſchien, die mühſelig darnach ringen mußten, etwas von ſeiner Herrlichkeit ſich anzueignen, nämlich rauh und derb, aber doch ſo, daß man immer durchmerkt, der rauhe, derbe Gang durchs Leben habe ihn ſichtlich geſtählt und gekräftigt, er ſei es inne geworden, daß gerade der Widerſtand, den ihm die Exiſtenzverhältniſſe entgegenſchoben, ihm zur vollendeten

Durchbildung förderlich gewesen, daß die Noth „die Mutter der Energie“ sei. Er selbst, obgleich er gemeine Dinge des Lebens darstellt, wird niemals gemein, überall erscheint er strotzend von Kraft und durch und durch vornehmen adeligen Geistes. Er läßt sich nie durch die Dinge herabziehen, in stolzer Erhabenheit schwebt sein kräftiger Geist immer über ihnen in der Höhe. Sein heitrer, unschuldiger, edler Humor adelt durchweg die vulgären Elemente, mit denen er umgeht, und die groben Fäden, die er in den Teppich seiner Dichtung mit einwirkt, heben nur durch den Contrast, in dem sie mit den übrigen feineren stehen, die wundervolle Kunst der Stickerei des Dichters. Shakespeare weiß sich bei aller Treue und Wahrheit auf einer freudigen Höhe über der gemeinen Naturwahrheit zu erhalten, sein edler Geist schwingt sich mit völlig entbundenen Flügeln über die Spelunken und Cloaken der Menschheit empor. Wenn auch die Lerche seines Geistes zuweilen auf den moralischen Düngerhaufen der Gesellschaft sich niederläßt, bald erhebt sie sich wieder auf den Schwingen des Humors und schmettert ihr freudiges Lied aus der Vogelperspektive hoch oben im freien, blauen Aether.

Wenn bei Shakespeare die allerdings nicht seltene Begegnung von einer Gattung derber, aber doch gesunder Kraft- und Saftausdrücke für natürliche Dinge unser zum Theil wohl allerdings verfeinertes, zum Theil aber auch nur über- und verbildetes Gefühl beleidigt, so muß man bedenken, daß die Zeit Shakespeare's, wo-

selbst die Königin Elisabeth noch fluchte, wo noch eine gesunde Natürlichkeit und kräftige Sinnlichkeit herrschte, auch ein großes Theil von Derbheit, von mittelalterlicher Derbheit wirklich besaß. „Wir sind sagt Tieck sehr richtig, nicht mehr unschuldig und unbefangen genug, um diese Scherze nur als Scherze zu hören, unsre Sittlichkeit wird dadurch herausgefordert.“ Wenn Shakespeare jetzt lebte, würde er wohl jene derben Scherze weniger häufig gebrauchen und vielleicht auch gemäßigtere, feinere an ihrer Stelle gebrauchen, nimmermehr aber würde er der falschen Prüderie unsrer Zeit sich fügen, die weit mehr es abwehrt, sich natürliche Dinge naiv und natürlich erwähnen zu lassen, als die zweideutigsten und schlüpfrigsten Sachen, wenn sie nur eine sogenannte anständige Sprachumhüllung haben, anzuhören.

„Es ist die größte Ungerechtigkeit, sagt Lessing in dem Epilog zur Hamburger Dramaturgie, die man gegen einen alten Schriftsteller ausüben kann, wenn man ihn nach den jetzigen feineren Sitten beurtheilen will. Eine allzuzärtliche Empörung gegen alle Worte und Einfälle, die nicht mit der strengsten Zucht und Schamhaftigkeit übereinkommen, ist nicht immer ein Beweis eines lauteren Herzens und einer reinen Einbildungskraft. Sehr oft sind das verschämteste Betragen und die unzüchtigsten Gedanken in Einer Person. Nur weil sie sich dieser zu sehr bewußt sind, nehmen sie ein desto züchtigeres Aeußerliches an. Durch nichts verrathen sich aber dergleichen

Leute mehr, als dadurch, daß sie sich am meisten durch die groben, plumpen Worte, die das Unzüchtige geradezu ausdrücken, beleidigt finden lassen und sich weit nachsichtiger gegen die schlüpfrigsten Gedanken zeigen, wenn sie nur in feine, unanstößige Worte gekleidet sind, und ganz gewiß sind doch diese den guten Sitten weit nachtheiliger, weit verführerischer. Die Schamhaftigkeit in diesem Verstande ist oft nichts als die Schminke des Lasters."

Und dieses Laster, das nicht geringste Laster unserer Zeit, ist die Heuchelei. Die zarten Naturen, die heut zu Tage leben, wollen gar nicht mehr durch starke pathologische Eindrücke ergriffen werden, das greift ihre Nerven an; sie wollen nur von moralischen Eindrücken berührt werden. Sie wollen die Menschen und die Dinge dieser Welt nicht so, wie sie wirklich sind, haben, sondern nach ihrer selbstwählerischen Einbildung, die freilich sehr wohlfeil die Vollkommenheit einkauft, sollen auf dem Theater nur vollkommene Wesen erscheinen dürfen. Sie selbst haben gar nicht den Geschmack und haben auch gar nicht den Muth mehr, nur so ganz einfach, bürgerlich tugendhaft zu sein, dazu sind sie zu vornehm, sie wollen aber tugendhaft scheinen und das glauben sie am Sichersten damit zu erreichen, daß sie mit der Natur sich nicht gemein machen. Sie benutzen jeden Anlaß, der sich ihnen bietet, im Bewußtsein ihrer erhabenen exclusiven Cultur, sich auf eine sehr wohlfeile Weise ein Relief der Tugend zu geben, indem sie ein Geschrei darüber erheben, daß man natürliche Dinge natürlich ausdrückt. Sie meinen, wenn

ſie ſo der Welt ihre Empfindſamkeit blicken laſſen, ſie auch glauben zu machen, daß ſie tugendhaft ſeien. Aber die Empfindſamkeit iſt noch lange keine Tugend. Die Tugend iſt Kraft und die Kraft erbebt nicht gleich vor der Natur, auch wenn ſie ſich nackt und ungeſchminkt zeigt. Die Tugend kann des Laſters Anblick ertragen und ſie empört ſich nur dann, wenn das Laſter durch den Leichtſinn, durch die Frivolität beſchönigt wird. Leichtſinnig aber und frivol iſt Shakespeare nie. Selbſt jene famoſe Scene im Pericles von Tyrus wird bei jedem unbefangnen und unverdorbnen Menſchen durch die Haltung, die die engelreine Marina zeigt, die Wirkung hervorbringen, die Lyſimachus mit den Worten ausdrückt:

„Wär' ich verderbten Herzens hergekommen
Veredelt hätt' es deine Rede mir."

Shakespeare ſtellte das Leben und die Natur dar, naiv und geſund natürlich, den ſogenannten vornehmen, hohen Anſtand unſrer Tage, dieſen falſchen, trüben, heuchleriſchen Anſtand, der in ſeiner pathologiſchen Impotenz und Nervenüberreizung jedesmal, wo die Natur in ihrer treuen Wiederſpiegelung ſich zeigt, einen höchſt moraliſchen Anfall von Culturfieber bekommt, kannte er nicht.

Allſeitigſte Kenntniß des menſchlichen Lebens und der Menſchennatur in allen ihren Schattirungen und Nüancirungen, wie ſie zu ſeiner Zeit war, und wie ſie zu jeder Zeit iſt und ſein wird, lernt man aus Shakespeare. Wie den Menſchen zu Muthe iſt in

allen Lagen des Glücks und Unglücks, erfahren wir aus ihm: er ist der höchste und tiefste Herzenskundige, der jemalen gelebt hat.

Das bestätigend, was Schiller einmal an Goethe schreibt: „Der Dichter ist der einzig wahre Mensch und der beste Philosoph ist nur eine Carricatur gegen ihn“ drang Shakespeare mit seiner poetischen Intuition tiefer als jemals ein Philosoph ein in den psychologischen Reichthum der Menschennatur. Während sein heitrer Humor sich im bunten Scherz, in flatternder Freude, wie Hochzeitstanz über Gräbern herumtummelt, während seine weiche Seele in hellen, friedlichen Sommernächten die entzückenden Plaudereien herzinnigster Liebe mit festlicher Musik begleiten läßt, steigt er zugleich in der Stimmung des tiefsten Ernstes in die dunkelsten Schachte der Menschennatur hinunter, um die Widersprüche des menschlichen Denkens und Handelns und die Wirren des bedrängten Gemüths zu erforschen. Er fördert die innersten Geheimnisse der so räthselhaften Menschenseele aus diesen Schachten zu Tage. Er läßt aus den Tiefen der Gemüthswelt die leitenden und wirkenden Mächte hervortreten und zeigt uns auf bewunderswürdige Weise die zarten Fäden, die sich zwischen den äußeren Thaten und Handlungen bis zu den Anlässen derselben im innersten Gemüthe, bis zu den intimsten Gedanken und Gefühlen, bis zu den geheimsten Trieben und Regungen der Leidenschaften in der Menschenbrust hinziehen. Und hierbei läßt er nun fortwährend die Hauptlehre durchschimmern, daß alles Gute

seinen Lohn und alles Böse seine Strafe in sich selbst trägt. Er läßt es fühlen, daß eine christliche, strenge und hohe Gerechtigkeit durch das ganze Leben der Menschheit hindurch geht, sich, wenn auch äußerlich sehr oft unerkennbar, dennoch in sich selbst, innerlich vollzieht, daß, wie Novalis einmal es ausdrückte, wie des Menschen Gemüth, so auch sein Schicksal ist.

Shakespeare — ich komme damit noch einmal auf den Hauptpunkt zurück, von dem ich bei seiner Charakteristik ausging — ist der erste dramatische Dichter, bei welchem das Schicksal als rein immanentes Weltgesetz auftritt. Und damit ist er eben der ausgesprochene Gegensatz aller früheren Weltanschauung, des antiken, äußerlich hereinragenden Fatums und des mittelalterlich katholischen, ebenfalls von außen hereinwirkenden Glaubenswunders. Beide Weltanschauungen, wo bei der einen das Schicksal, bei der andern das Wunder vor und hinter dem Willen des Menschen feststeht, sind bei Shakespeare entschieden nicht mehr — bei ihm ist jeder Mensch seines Schicksals Schmied. Der Lebensgang eines jeden Menschen vollzieht sich nach seinem Gebahren mit den ihm angeschaffenen Qualitäten, nach dem Herauskehren seiner bessern oder schlechtern Natur. Jeder steht oder fällt mit seiner Kraft oder Schwäche, mit seiner Güte oder Bosheit und, worauf Shakespeare in seinem protestantischen Bewußtsein den stärksten Accent fallen läßt, nach seiner Weisheit oder Thorheit. Womit einer sündigt, damit wird er gestraft — und

die Menschen sündigen gar oft aus Schwäche unedler Leidenschaft, Thorheit und aus gemeiner Beschränktheit. Deshalb arbeitet Shakespeare mit seiner Darstellung immer so unverkennbar darauf hin, eine edle Kraft anzuregen und eine edle Lebensweisheit einzuschärfen. Kraft und Weisheit — nicht abstracte Philosophie, sondern Weltverstand und Lebensklugheit, das sind ihm die Waffen des Geistes, um den Rauhheiten der Existenz gerecht zu werden und die Stöße des Lebens auszuhalten. Energie und Weltverstand geben Selbstgefühl und Selbstbesitzung, jene Harmonie und innere Fassung, die Leid, wie Freude und Glück, wie Unglück erträgt. Diese Harmonie und innere Fassung, die sanfte Energie des inneren Lebens und der starke Frieden des inneren Bewußtseins sind ihm die Krone des Lebens. An und für sich ist Shakespeare das Leben kein Glück, sondern erst der Inhalt des Lebens, das Kennen und das Können. Eben so ist ihm der Tod kein Uebel: das „bereit sein", sagt Heinrich V. und sagt Hamlet, das ist die rechte Verfassung zum Leben, wie zum Sterben. Auch der äußere Erfolg, das Gelingen ist ihm kein Glück an sich, das Glück ist nur das innere Bewußtsein: dabei allein ist Verlaß auf den rechten Gebrauch und damit auf den Bestand des Glücks, oder Trost beim Umschlag und Wechsel. Shakespeare stimmt auch in einem zweiten Hauptgrundsatze ganz mit Spinoza:

„Beatitudo non est praemum virtutis, sed virtus ipsa."

Die Tugend aber ist ihm die thätige und starke Tugend, die Tugend, die, wie bei den Alten, mit der Tapferkeit zusammenfällt.

Dem Inhalte der Darstellung entspricht nun auch die Form der Composition, die Sprache und der Styl.

Was die Form der Composition betrifft, so ist von Gervinus mit großer Einsicht hervorgehoben worden, daß Shakespeare's Stücke eigentlich nur für die Aufführung geschrieben sind und nicht für die Lectüre, daß sie im prägnantesten Sinne des Worts Schauspiele sind. „Er hat, sagt Gervinus, in manchem seiner Stücke, wie Lear und Hamlet, eine Regelmäßigkeit der Disposition, eine Symmetrie der Theile, eine planmäßige Gegensätzlichkeit der Charaktere und Handlungen, so sehr, daß diese gleichsam eine Anlage der Stücke in der kältesten Berechnung vermuthen ließe. Es würde in diesen Stücken das trockene Gerippe vorblicken, wenn nicht der sanfte Umriß der Aufführung den runden Körper hinzugäbe und wenn nicht die Mannichfaltigkeit der individuellen Figuren es verdeckte. Auch diese Mannichfaltigkeit wieder ist nur durch die Darstellung gerechtfertigt: sie ist dem Leser oft drückend, dem das große Ganze des Kunstwerks nicht aufgehen kann, wenn ihm nicht durch den Schauspieler die rasche Erkenntniß der Charaktere erleichtert ist, wenn er nicht durch den steten Fortgang der Handlung gehindert wird, seinen eignen Gedanken nachzuhängen. Shakespeare's Stücke sind viel zu

reich an Weltkenntniß, fesselnden Charakteren und mannichfaltiger Weisheit, als daß sie nicht bei der Lectüre im Einzelnen verweilen machen, zerstreuen und durch die Beschäftigung des Kopfes mit dem Detail die volle Wirkung des Ganzen auf das Gemüth stören sollten. Der fortschreitende Gang der Aufführung hindert dies Ausruhen auf dem Einzelnen, ihre Lebendigkeit läßt nicht zu, daß es verloren werde, die Arbeitstheilung der Schauspieler, von denen jeder seine Rolle vorbedacht hat, hilft uns über alles Kopfzerbrechen und die Darstellung befriedigt unsre Einbildungskraft ohne Anstrengung. Ein Shakespeare'sches Stück ist wie eine Zeichnung ohne Farbe. Die Schroffheit der Zeichnung, die Trockenheit der Umrisse, eine gewisse grelle Symmetrie in der Disposition und Wahl der Charaktere und Handlungen verursachen, wie gesagt, häufig, daß in seinen Stücken das Gerippe aus dem poetischen Körper vorscheint, aber das alles wird durch die Darstellung vergütet, durch eine gute Darstellung aber auch ganz und völlig vergütet."

Leider hat Gervinus aber auch ganz Recht, daß er, wie die Bühnen jetzt in Deutschland beschaffen sind, „ganz entschieden vor allen Versuchen Shakespeare'scher Darstellungen warnt." (Shakespeare I. 361.) „Die Schauspielkunst ist bei uns mit der Dichtkunst verfallen und wird sich unter den ganz anders wohin gerichteten Bekümmernissen der Zeit schwerlich sobald wieder erheben. Wenn man Dramen aufführen will, in denen der Schauspielkunst eine so selbstständige Stelle angewiesen ist, wie bei Shakespeare, so muß man vor Allem eine Schauspiel-

kunst und überhaupt eine selbstständige und gebildete Kunst besitzen."

Im Allgemeinen muß zugegeben werden, daß die Form der Composition, daß Sprache und Styl bei Shakespeare für uns, die sehr Gebildeten, aber nicht mehr sehr Natürlichen, noch etwas Gothisches, Ungeheuerliches — wenn man es so nennen will, haben. Die späteren Stücke sind aber ungleich gerundeter, in sich abgeschlossener, als die frühern. Ich erinnere an Macbeth, an Cäsar, an Othello. In Bezug auf die Einheit der Composition ist Macbeth das Meisterstück Shakespeare's, es ist ganz eine Tragödie im antiken Sinne. Cäsar und Othello stehen der modernen Bühne nahe, unter allen Shakespeare'schen Stücken am nächsten, daher sogar Voltaire sie auf das französische Theater versetzen konnte. Cäsar namentlich ist meisterhaft zusammengehalten, nicht blos im Stoff, sondern auch in der Sprache. Sehr formlos ist dagegen Coriolan, aber diese scheinbare Formlosigkeit und Maßlosigkeit fällt ganz mit den gleichen Eigenschaften der Hauptperson zusammen. Dasselbe gilt von der üppigen Ueberfülle in Antonius und Cleopatra. Ich lege hier nicht willkürlich dem Genie eine aparte Absichtlichkeit unter, sondern ich erkläre nur das Genie und man wird, wie Schiller es fand, stets bei Shakespeare finden, daß man dann am wenigsten an ihm aussetzt und meistert, je tiefer man in seinem Verständnisse fortrückt. Zu den formlosesten Tragödien gehören gerade zwei der psychologisch tief-

ſinnigſten: Hamlet und Lear. Hamlet erſchien Voltaire ſo ungeheuerlich, daß er ihn bekanntlich das Werk eines betrunkenen Wilden nannte. Das allerformloſeſte Stück iſt Lear. In ihm iſt eine Ueberfülle von Stoff, die die Form zerreißt; abſichtlich ſind lange Epiſoden eingewebt, wie die vom Grafen Gloſter- und ſeinen Söhnen Edgar und Edmund. Shakespeare läßt mit weiſeſter Berechnung dieſe Nebenhandlung ſich in die Haupthandlung verweben, um nicht an dem vereinzelten Falle Lear's die große Allgemeinheit der Erfahrung verkennen zu laſſen, daß Eltern Undank an Kindern erleben. Ueberhaupt gehört es zur eigenſten Oeconomie Shakespeare's, die Dispoſition ſo anzuordnen, daß in der Regel breit ausgeſponnene Nebenhandlungen ſich in die Haupthandlungen verſchieben; er thut das, um die Stücke recht mannichfaltig und reichbelebt zu machen. Namentlich iſt dies auch in ſeinen Comödien der Fall, wo die köſtlichen Epiſoden Malvolio's in Was ihr wollt, Parolles' in Ende gut, Alles gut, des Beutelſchneiders Autolycus im Wintermärchen, auch vollſtändig ihren Zweck erreichen. Unter den hiſtoriſchen Stücken ſind es die beiden Heinrich IV., wo die Nebenhandlung, die ſich um Falſtaff gruppirt, am ausführlichſten neben der Haupthandlung herläuft, ſo disparat dieſe iſt. Shakespeare iſt in dieſem Betracht ein wahrer Repräſentant der nordiſchen Formloſigkeit, gegenüber der gereinigten claſſiſchen Kunſtform im Drama der Griechen, das aber wieder neben dieſem Vorzuge den großen Mangel der Aermlichkeit

nicht von ſich weiſen kann. Wie ärmlich erſcheinen ſelbſt die Luſtſpiele Molière's neben denen von Shakespeare. Die Abrundung, Eleganz und Glätte des modernen Dramas, wie wir ſie in Schiller und Goethe treffen, iſt freilich nicht in Shakespeare, dafür erreichen dieſe beiden Neueren ihn aber auch nicht an friſcher, kräftiger Natürlichkeit, an Kraft und Größe der Charakteriſtik, an Mannichfaltigkeit der poetiſchen Farben, an Reichthum der Action und am allerwenigſten an Tiefe pſychologiſcher Weisheit. Was in Shakespeare ganz fehlt, iſt das Zahme, Geleckte und Zopfige, das Himmelnde und ins Weſenloſe ſich Verlierende, das Langweilige, Schleppende und Breite. Börne hat daher ganz recht, wenn er einmal ſchreibt: „Ein guter Bürger, der aus einem Stücke von Shakespeare kommt, kann noch an dem nämlichen Abend ſeinen beſten Freund todt ſtechen, aber ihn todt langweilen, das kann er nicht.“

Shakespeare beſaß eine ſtaunenswerthe Virtuoſität, ſeine Gedanken in ſcharf umriſſenen Sätzen und gleichſam in erhabener Arbeit zu verkörpern. Man ſieht in ſeinen Dramen Alles wie aus Einem Guſſe und Fluſſe hervorgebracht. Heine hat deshalb die Shakespeare'ſchen Dramen ſehr bezeichnend mit den Bronzepforten des Battiſteriums zu Florenz verglichen, welche, obwohl einem gewaltigen Metallguſſe entſprungen, dennoch ſo zierlich und lieblich, wie ciſelirt, wie die feinſte Bijouteriearbeit ausſehen. Shakespeare's Dramen ſind höchſt großartig architectoniſch componirt: ſie gleichen den mittelalterlichen Domen — wie bei

dieſen ein einziger großer Ton durch die gewaltigen räumlichen Maſſen geht und man doch zugleich eine Fülle von feiner, zierlichſter Mannichfaltigkeit in den einzelnen Theilen wahrnimmt, ſo iſt es auch bei Shakespeare.

Am wundervollſten iſt, was ich ſchon einmal oben angedeutet habe, die Machtvollkommenheit des großen Dichters, mit der er die von einander entfernteſten Dinge einander nahe zu rücken weiß. Verſteht es irgend ein Dichter, ſo verſteht es Shakespeare, zu elektriſiren, dadurch zu elektriſiren, daß er himmelweit von einander getrennte Dinge gleichſam durch elektriſche Bindung an einander feſſelt. Shakespeare's Bilder ſind deshalb die grandioſeſten, die je ein Dichter ausgeſprochen hat, es ſind die vollſten und glänzendſten Würfe des Genies. Er greift ſie aus den von einander am entfernteſten liegenden Lebensſphären, er beutet dazu das geſammte Natur- und Menſchenleben aus. Alle Erd- und Himmelserſcheinungen in nahen und fernen Zonen, die ganze heitre mythologiſche Welt der Alten, die ganze ſo voll und ſo reich aufgeblühte mittelalterliche Romantik, alle Zauber der wunderbaren Sagen- und Märchenwelt, das geſammte große Leben der Geſchichte aller Nationen und die noch friſch und üppig vollkräftig vor ihm wogende Gegenwart ſeines Landes in der Eliſabethperiode, alles das muß ihm den Stoff zu ſeiner unermeßlichen Bilderfülle leihen. „Das Wunderbarſte, ſagt Hazlitt, iſt bei ihm die außerordentliche Geſelligkeit ſeiner

geistigen Facultäten, sie plaudern und verabreden sich gewissermaßen mit einander."

Kaum hat jemals irgend einem andern Dichter die Ausdrucksweise so zu Gebote gestanden, wie Shakespeare. Was er innerlich gefühlt und geschaut hatte, dem wußte er sofort auch den vollkommen entsprechenden Ausdruck zu geben, das innere Bild und das äußere Wort entsprechen einander aufs Vollkommenste bei ihm, Ausdruck und Idee decken sich völlig. Shakespeare giebt mit dem, was er sagt, hinreichend zu denken, das ganz Besondere aber bei ihm ist, daß er mit dem noch weit mehr zu denken giebt, was er nicht sagt. Er ist so reich, daß die Masse dessen, was er mit seinen Worten in uns nur anregt, noch unendlich weit das überwiegt, was er mit demselben wirklich ausdrückt. Und das ist eben das Höchste, was das Genie leisten kann, daß es so mächtig unsere Selbstthätigkeit anregt.

Die Entwickelung erfolgt bei Shakespeare mit vollkommener Leichtigkeit und Freiheit aus dem Innern heraus; nicht die entfernteste Spur einer Mühe, einer Anstrengung findet sich bei ihm, es blühen, so zu sagen, die Worte aus seiner Seele heraus, wie die Blumen aus der Erde, sie sind da, ehe man es sich versieht, er selbst scheint zuweilen über ihr Dasein sich zu verwundern. „Er schreitet, sagt Coleridge, flammend und entzündend, wie ein Meteor, durch den dunkeln Luftraum hindurch, aber, wenn seine Schöpfung einmal in ihren Umrissen vollendet ist, dann scheint

er etwas auszuruhen von seiner Arbeit, er scheint über sein Werk zu lächeln, es zu betrachten und sich zu sagen, daß es gut sei. Man findet bei Shakespeare häufig solche Stellen, wo der freudige Triumph, mit welchem sie der Dichter nach ihrer Vollendung betrachtet, jener innerlich aufflammende und wieder verglühende Enthusiasmus der Freude über sich selbst, unverkennbar ist: es ist dies der Enthusiasmus, der stets die Arbeit des schaffenden Genius begleitet."

Die Sprache Shakespeare's ist, wie ich bereits erwähnte, durchaus seiner Zeit gemäß, es ist die Umgangssprache seiner Zeit, sie ist zwar oft bombastisch und gespreizt, aber dabei markig, pikant, straff gehalten, sie schleppt niemals, oft ist sie höchst edel, in der Regel aber natürlich, ungesucht, einfach. In mehreren Dramen, wie in Hamlet, in den letzten Acten des Othello ist er überreich an Sentenzen, er schreibt da einen großartigen Lapidarstyl, es sind wie lauter Inscriptionen, fast über jede Zeile wären Commentare zu schreiben. In andern Stücken, wie im Sturm, im Sommernachtstraum, in Romeo und Julie, in Antonius und Cleopatra, ist seine Phantasie gleichsam Eine einzige Flamme, die wie der Lorbeer hell und rasch mit einemmale im Feuer auflodert. In noch anderen Stücken, wie in Heinrich IV. wo der unsterbliche Falstaff auftritt, verbreitet sein heitrer, herrlicher Humor eine sanfte, gleichmäßige Wärme und Behaglichkeit über die ganze Handlung, so daß es uns ganz unwillkürlich wohl zu Muthe wird und das Herz buchstäblich aufgeht.

Der gewöhnliche Vers Shakespeare's ist der Blankvers, der 10- und 11silbige Jambus, Leute aus dem gemeinen Volke läßt er in Prosa ihre Worte geben. Der Reim findet sich öfters am Schlusse längerer Reden und auf den Höhepunkten der Handlung, namentlich wenn allgemeine Sentenzen ausgesprochen werden. Mit musikalischer Lyrik ist Shakespeare überhaupt sparsam, wo er sie aber gebraucht, da bringt sie auch die tiefste und eindringendste Wirkung hervor mit ihrer zauberischen Schönheit.

Shakespeare ist, um das beiläufig noch nachzuholen, überhaupt durch und durch musikalisch gestimmt. Nicht blos, daß er in fast allen seinen Stücken Musik selbst anbringt, er verherrlicht auch diese Kunst mit den schönsten Lobpreisungen der Poesie. So fängt z. B. das Stück Was ihr wollt gleich mit Musik an und der Herzog preist sie als „Nahrung der Liebe". In der wunderschönen Mondscheinnachtscene im letzten Act des Kaufmanns von Venedig im Garten von Belmont bricht Lorenzo in begeistertes Lob der Sphärenmusik aus und sagt zuletzt in vollem Ernste:

„Nichts ist so hölzern, dumpf und wuthentbrannt,
Das nicht Musik auf eine Zeit verwandelt.
Wer nicht Musik hat in sich selbst,
Wen nicht die Eintracht süßer Töne rührt,
Taugt zu Verrätherei, zu Raub und Tücken,
Die Regung seines Sinn's ist dumpf wie Nacht,
Sein Trachten düster wie die Unterwelt,
Trau' keinem solchen! — Selbst die wilde Heerde
Der jugendlich noch ungeschulten Fohlen,
Die tolle Sätze macht und brüllt und wiehert,

Wie ihres Blutes wilde Art sie treibt —
Wenn die Trompete schallet oder sonst
Trifft eine Weise der Musik ihr Ohr,
So seht ihr, wie sie mit einander stehen,
Ihr wildes Auge schaut mit Sittsamkeit
Durch Zauber der Musik. Darum lehrt der Dichter
Es habe Orpheus Bäume, Felsen und die Fluth gelenkt."

Das Schönste, was Shakespeare über die Musik gesagt hat, ist das wunderschöne Sonnett in Heinrich VIII., das die Königin Catharina sich singen läßt:

„Orpheus ließ der Bäume Wipfel
Und der Berge eis'ge Gipfel
Neigen sich, so wie er sang.
Wie vom Regenschau'r und Sonne
Blüth'n in ew'ger Frühlingswonne
Blumen bei der Laute Klang.
Alle Wesen, die ihn hörten,
Wogen selbst, die sturmempörten,
Neigten still ihr Haupt herab.
Solche Macht ist in den Tönen
Herzens Weh und Grames Stöhnen
Wiegen sie in Schlaf und Grab!"

Shakespeare konnte in seiner Poesie aber nicht blos musikalisch weiche Klänge, er konnte auch die gewaltigsten und machtvollsten anschlagen. In allen den Stellen, wo er sich auf die Gipfelpunkte der Entscheidung in der dramatischen Handlung hinaufbewegt, wo sein Genie in der ganzen Größe heraustritt, wo er seine erhabensten Anschauungen und Gedanken ausströmen läßt, da wirft er auch alle und jede Spur traditioneller Theatersprache wie eine lästige Hülle von sich und da zeigt er sich in einer überaus

edeln Unmittelbarkeit und Nacktheit. Dieſe Nacktheit kommt der ſich eben ſo unverhüllt darbietenden Natur gleich, ſie erfüllt uns mit jenen ſüßen Schauern, die die Urſprünglichkeit und Unmittelbarkeit immer auf den Menſchen macht.

„Shakespeare's Poeſie, ſagt Moritz Rapp in ſeiner Einleitung zur Ueberſetzung des Hamlet, kann man die Poeſie der bewußten Thatkraft nennen. Das ganze Shakespeare'ſche Leben iſt von der Gewalt des Gedankens durchdrungen, aber dem formellen Gedanken ſtehen die ſittlichen Gewalten des Lebens als ein Subſtantielles, Unantaſtbares gegenüber; es wird nicht lange gefragt, was iſt das Wünſchenswertheſte, das Gute, das Rechte, Ehrenhafte, ſondern die Charaktere entſcheiden ſich für das Intereſſe ihrer Leidenſchaft oder ihres Begriffs von Ehre und Pflicht und handeln nach dieſer gefaßten Richtſchnur unaufſichtlich. Dieſer gediegene ſittliche Gehalt des Wollens iſt das Ewige in der dramatiſchen Kunſt Shakespeare's, es hatte ſich vor ihm nirgends mit ſo reich entwickelter Bewegung des Bewußtſeins ausgeſprochen.“

IV.

Shakespeare's Vor- und Mitgänger, sein Leben und seine Werke.

Vor der Reformation, die England unter der Regierung des launenvollen Königs Heinrich VIII. aus dem Hause Tudor traf, hatten die Engländer eine äußerst bewegte Geschichte durchlebt. Der große Krieg mit Frankreich, der England über ein volles Jahrhundert, von 1339—1453, beschäftigte, hatte den englischen Heroismus und die Ritterlichkeit unter so glorreichen Anführern, wie der schwarze Prinz und König Heinrich V., die Sieger in den Schlachten von Cressy, von Poitiers, von Azincourt waren, im glänzendsten Lichte gezeigt. Auf diesen äußeren folgte ein innerer Krieg, der blutige Krieg der rothen und weißen Rose, der Häuser Lancaster und York. In diesem Kampfe hatte die große englische Baronen-Aristokratie sich fast vernichtet, in den dreißig Jahren, von 1453 bis 1485, waren 1,100,000 Menschen und unter ihnen achtzig Herren des königlichen Hauses und

faſt alle Häupter der alten Lordsgeſchlechter gefallen. Unter Heinrich VII. ſaßen im Oberhauſe nur noch ſiebenundzwanzig Barone. Im Jahre 1485 vereinigte Heinrich VII. die Roſen wieder durch ſeine Heirath. Sein Sohn war jener Heinrich VIII., unter dem die Reformation nach England kam. Aber der König riß ſich nur vom Papſt los, um ſich ſelbſt zum Oberhaupt der Kirche zu machen, die blutige Bill, die ſechs Glaubensartikel von 1539 hielten im Weſentlichen noch die ganze katholiſche Religion aufrecht. Erſt nach ſeinem Tode, 1547, unter ſeinem Sohne Edward VI., nahm die Reformation einen wirklichen Fortgang in England, das proteſtantiſche Regiment ward zwar noch einmal durch das katholiſche Regiment der blutigen Mary, der Gemahlin Philipp's II. von Spanien, unterbrochen, aber die Thronbeſteigung ihrer Schweſter Eliſabeth, im Jahre 1558, befeſtigte den Proteſtantismus in England, befeſtigte ihn auch durch Kriegsglück gegen die ſpaniſch-katholiſchen Waffen, 1588 verunglückte die Expedition der unüberwindlichen England zu erobern beſtimmten ſpaniſchen Armada. Unter Eliſabeth kam die Blüthezeit des engliſchen Theaters, es kam Shakespeare.

Nach dem Wiedererwachen der claſſiſchen Studien in Italien, wurde auch die Liebe zur alten Literatur in England allgemein und nicht blos die Studirten, auch der ganze Adel, alle Vornehmen der Nation beſchäftigten ſich damit. Man war höchſt begierig, das kennen zu lernen, was der Clerus ſich ſo lange ausſchließlich vorbehalten hatte. Die Claſſiker wurden

bekannt in England, man überſetzte Plutarch, Homer, Ovid, Virgil, Plautus, Terenz u. a., es bildete ſich eine ſeltſame Miſchung des claſſiſchen und romantiſchen Geiſts aus, eine Art claſſiſche Romantik, wie ſie charakteriſtiſch in dem Schäferromane Arcadien Sir Philipp Sidney's und der Fairy queen, der Feenkönigin Edmund Spenser's, des engliſchen Arioſt's hervortritt. Die Königin Eliſabeth liebte ſehr die neue Gelehrſamkeit, ſie war auch eine Freundin der Schauſpiele nach dem neuen gelehrten Geſchmack, der gelehrte Anſtrich dieſer Schauſpiele bahnte ihnen auch den Weg in die engliſchen Schulen und Univerſitäten. Die Studenten von Oxford und Cambridge führten Schauſpiele als gelehrte Exercitien auf. Aber der Volksgeſchmack, das nationale Selbſtgefühl, die außerordentliche Erhebung dieſes Selbſtgefühls namentlich, als das machtvolle, furchtbare und gefürchtete Spanien ſo glücklich bekriegt und beſiegt worden war, ließ jenen alten claſſiſchen Geſchmack nicht die Oberhand gewinnen, gerade ſo, wie er in Spanien ihn nicht gewinnen konnte; das alte nationale Element, die Balladen, die Landesgeſchichten, die einheimiſche nächſte Umgebung und Gegenwart, wurden der Hauptſtoff für das engliſche Theater. Benutzte man claſſiſche Autoren oder italieniſche Novellen, ſo wurden ſie doch in das engliſche Geiſteselement hineingetaucht. In den letzten Jahren der Regierung Eliſabeth's war dieſer neue Volksgeiſt vollſtändig ausgebildet und für die ganze Zukunft ſicher geſtellt.

Heinrich VIII., der Vater Eliſabeth's, hatte, um mit der Hofpracht Franz I. von Frankreich

gleichen Schritt zu halten, wie dieſer das Schauſpiel zur Verſchönerung des Hofes gebraucht. Da es noch keine anderen dramatiſchen Unterhaltungen gab, ſo begnügte er ſich vorerſt mit den geiſtlichen Stücken, den Miracles und mit den ſ. g. Moralitäten (Morals) und Farcen, die in England interludes hießen. Hierzu kamen unter Heinrich VIII. die Masks, die Maskenſpiele, halbkomiſche Stücke, wo an die Stelle der allegoriſchen, moraliſirenden Perſonen, Charaktere aus der wirklichen Welt traten. Die Einführung des Proteſtantismus in England fügte es, daß jetzt weltliche Stücke willkommen wurden, in denen der Kirchenglaube überhaupt unberührt bleiben konnte, denn unter Heinrich VIII. war es gefährlich genug, in Glaubensſachen ſeine Meinung zu äußern, der launenhafte, despotiſche König machte alles von ſeiner theologiſchen Meinung abhängig. So tauchen denn ums Jahr 1530 zuerſt die derbhumoriſtiſchen plays des John Heywood, genannt der Epigrammatiſt, auf, komiſche Stücke, in denen dieſer Spaßmacher des Königs Heinrich's VIII. Charaktere aus verſchiedenen Ständen auftreten und einander gegenſeitig ihre Thorheiten ſich vorwerfen lies. Ein ſolches play ſind die 4 P's the four P's, Pedlar, Poticary, Pardoner and Paimer, Pilger, Apotheker, Ablaßhändler und Krämer. Nach dieſen humoriſtiſchen, witzelnden plays kamen auch tragedies und comedies, immer noch vermiſcht mit den interludes, den Moralitäten und Farcen. 1538 bringt John Radcliffe ſchon moderne Sujets auf die Bühne, z. B. die geduldige Griſeldis, die

Verbrennung von Huß zu Conſtanz. Man ſchrieb Dramen für und gegen die Reformation, es ſchien, als ſollte es wie in Deutſchland dazu kommen, daß man das Theater vornehmlich zur theologiſchen Polemik gebrauchen wollte. Unter der katholiſchen Maria wurden die Schauſpiele für die Reformation aber verboten und 1556, noch unter ihrer Regierung, erfolgte ein allgemeines Verbot der Schauſpiele ohne Autoriſation des privy council. Die katholiſche Maria lies wieder katholiſche Myſterien aufführen, um auch durch dieſe die Nation wieder zu den Geſchmack des alten Glaubens zurückzuführen.

Kaum aber hatte Eliſabeth den Thron beſtiegen, ſo verſchwanden die geiſtlichen Schauſpiele völlig von der engliſchen Bühne. Die friſche, freie, naïve Heiterkeit, die der Haupt-Charakter des merry England unter der jungfräulichen Königin wurde, wurde auch der Haupt-Charakter des engliſchen Theaters, aber dieſe Heiterkeit war ſehr von der ſpaniſchen Heiterkeit verſchieden, es war eine proteſtantiſche Heiterkeit, in der ein verſtändiger Humor die Gegenſätze des Lebens, die religiöſe Weltanſchauung und die heitre Wirklichkeit und Weltlichkeit verband, während dieſe Gegenſätze in Spanien keine wirkliche, innerliche Vereinigung fanden, ſondern neben einander ſich geltend machten und in der Handlung nur eine äußerliche Zuſammenfaſſung fanden. Die Königin Eliſabeth liebte, wie ich bereits andeutete, keine Art von öffentlichen Vergnügungen mehr, als das Theater, in kurzer Zeit wurden in London eine Menge von Theatern errichtet, und auch

in Provinzialſtädten empfing man, wenn irgend thunlich, die Königin auf ihren Beſuchsreiſen mit dramatiſchen Feſten. Es iſt nun die Einrichtung dieſer engliſchen Bühnen etwas näher ins Auge zu faſſen.

Bis zu Anfang der ſiebziger Jahre des ſechszehnten Jahrhunderts hatten ſich die Schauſpieler in London in den inneren Räumen der Gaſthöfe, unter freiem Himmel oder in dieſem und jenem Saale mit einem leicht aufzubauenden und leicht wieder auseinanderzunehmenden Gerüſte begnügt. Dieſe Schauſpieler bildeten noch keine feſten Geſellſchaften, ſie ſpielten bald hier bald dort, und wanderten auch, andre Mitglieder aufnehmend, über Land und durch die Provinzen. Der Clown, d. h. der Tölpel, der engliſche Hanswurſt, Hausnarr und extemporirende Spaßmacher, dieſelbe Figur, wie der ſpaniſche Gracioso, mochte bis hieher wohl immer noch die beſonders anziehende Figur für den Volksgeſchmack geweſen ſein. Hausnarren hielten ſich damals alle Höfe, alle vornehmen Familien in England, ſelbſt ſehr weiſe Männer, wie denn z. B. der berühmte Kanzler Heinrichs VIII. Thomas Morus ſich mit ſeinem Hausnarren von Holbein hat malen laſſen. Sie erhielten ſich bis auf die Zeiten der zweiten Revolution 1680. Die Schauſpieler ſtanden noch in ſchlechtem Anſehen, ſogar noch in einem Statut aus der Regierung Eliſabeth's werden ſie mit Fechtern, Gauklern, Bärenführern und Hauſirern zugleich aufgeführt, noch Shakespeare ſchämte ſich ſeines Handwerks. In den ſpäteren Jahren der Regierungszeit Eliſabeth's kam der Gebrauch auf, daß

einige der vornehmsten Personen des Hofes eine Anzahl Schauspieler unter ihre Protection nahmen, und Privat-Theater hielten: es sind vierzehn Lords bekannt geworden, die sich auf diese Weise auf eigne Kosten Schauspieler-Truppen hielten. Auch eine Art Hof-Theater bildete sich, das Theater der Singeknaben der Kapelle der Königin von St. Pauls, die beim Gottesdienst sangen und außerdem auch zu Aufführung weltlicher Musik gebraucht wurden. Hier lies später Ben Jonson, der Rival Shakespeare's, hauptsächlich seine Lustspiele aufführen, es war das Theater des guten Tons, des mehr classischen Geschmacks. In London entstanden in den Jahren 1570—80 für das Volk mehrere feste Theater, es waren dies die Bürger-Theater, die das neue Element des Volksschauspiels hauptsächlich ausgebildet haben. Der Hauptverwalter dieser Völkstheater war Philip Henslowe, ein reicher Bürger und Pfandleiher. Er baute um 1584 das erste Schauspielhaus in London, das schlechtweg das Schauspielhaus hieß, oder die Rose, so genannt von der nahe dabei liegenden Rosenallee in Southwark, es war mit Stroh gedeckt und der Bau kostete wenig über 100 Pfd. Str. Die Bühne war sehr einfach, im umgekehrten Verhältniß mit dem spanischen Theater, wo die Decorationen, die Maschinerie, die Staffage, das Costüm eine Hauptsache waren, galt hier als Hauptsache das Spiel. Die Bühnen waren klein, die auftretenden Personen füllten sie mit ihrer Stimme und mit ihren Figuren ganz aus. Es war mehr Declamation als Action. Der Effect für Ohr und

Auge war beſſer, als auf unſern Bühnen, die, wie Schlegel mit Recht ſagt, urſprünglich für die italieniſche Oper eingerichtet wurden. Die Frauenzimmerrollen ſpielten Knaben, Frauenzimmer traten nicht auf. Man hatte bei dieſen Bühnen gar keine eigentlichen Decorationen, man hatte nur einen Vorhang im Hintergrunde, der Berge, Hausdach, Fenſter u. ſ. w. vorſtellte, ein heruntergelaſſenes weißes Brettchen mit rothen Buchſtaben gab den Ort der Scene an. Deshalb konnte ein ſehr häufiger Ortswechſel, wie er bei Shakespeare wirklich vorkommt, ſtatt finden. Bei Trauerſpielen war es Gebrauch, die Bühne mit ſchwarzem Flor zu behängen. Hellblaue Teppiche, die von der Decke herabhingen, zeigten an, daß Tag, dunklere, daß Nacht ſei. Ebenſo einfach, wie die Bühne und die Decorationen, war das Coſtüm, die Schauſpieler ſtolzierten ſtattlich in der Landeskleidung, in Federhut, ſpaniſchem Wams und Pumphoſen über die Bühne. Bei dieſem von Henslowe verwalteten Volkstheater waren treffliche Schauſpieler in Thätigkeit, unter andern Richard Burbadge, der ſpäter in den Shakespeare'ſchen Stücken ſich ſo auszeichnete. Henslowe war es vorzüglich um das Neue zu thun, er ließ durch ſeine Poeten raſch die aufgegriffenen Tagesbegebenheiten verarbeiten, um die Menge anzulocken und einen einträglichen Gewinn ſich zu machen, oft arbeiteten zwei, drei oder vier ſolche Poeten in größter Eile zuſammen ein Stück aus. Nachdem Shakespeare geraume Zeit an dieſem Volkstheater des Bürger Henslowe Theil genommen hatte, trennte er ſich ums Jahr 1596 mit

Burbadge und andern Schauspielern von ihm, und spielte von jetzt in dem ebenfalls wie die Rose in Southwark ums Jahr 1595 neu erbauten Theater des Globus, das größer als die Rose war, wo Shakespeare einen Theil der Einnahme erhielt und seine Stücke sorgfältiger und anständiger, als auf Henslowe's Bühne gegeben wurden, doch war die Bühne immer nur von Holz und die Einfachheit der Decorationen in der angegebenen Weise blieb ebenfalls noch. Im Globus war es, wo Burbadge die Hauptrollen in Shakespeare's Stücken gab: Heinrich V. und Richard III., Coriolan und Brutus, Macbeth, Lear, Othello, Romeo und Hamlet, Shylock und Pericles. Im Winter spielte die Truppe des Globus in einem kleinen Hause in Blackfriars, dem ehemaligen Kloster der schwarzen Brüder, für höhere Preise und vor einer gebildeteren Gesellschaft, man strebte hier nächst der Volksthümlichkeit, die festgehalten wurde, zugleich den Charakter der feinen, gebildeten Comödie zu erreichen. 1599 errichtete Alleyn, Henslowe's Schwiegersohn, ein Schauspieler, der mit Burbadge rivalisirte, ein neues Haus, die Fortuna genannt, dieses Theater behielt ganz das Volksthümliche bei und blieb vorsätzlich eine Stufe unter dem Globus stehen. Der Globus hielt die Mitte zwischen dem eigentlichen Volkstheater, das diese Fortuna Alleyn's repräsentirte und das, da es die meisten Neuigkeiten, wenn auch oft lockere Waare lieferte, das besuchteste war und dem mehr gelehrten, classischen, vornehmen Theater der Singeknaben der Kapelle.

Jedes dieſer 3 Theater, die Fortuna, das eigentliche Volkstheater, das Hoftheater der Kapellknaben und der Globus Shakespeare's, behielt ſeinen eigenthümlichen Ton, den es niemals ganz verläugnete, bei.

Um die Geſchichte des äußerlichen Aufkommens der engliſchen Bühne zu vervollſtändigen, bemerke ich noch hier, daß ſchon 1575 der Magiſtrat von London Beſchwerden gegen die in der Stadt neu errichteten Volkstheater erhob, er machte geltend, daß das unanſtändige Geräuſch der Menſchen, Pferde, Mauleſel und Wagen von und nach dem Theater eine Störung der Ruhe und Andacht verurſache, es zeigten ſich hier die erſten Bewegungen des ſpäter ganz puritaniſchen Geiſtes, der jene Londoner Stadtbehörde durchdrang. Noch Jacob I. aber und Carl I. waren den Schauſpielern, wie Eliſabeth, günſtig, es ward nur von Jacob ein Statut gegeben, alle Profaniſirungen der heiligen Schrift auf dem Theater zu vermeiden, es ward auf's Strengſte namentlich der Gebrauch des Namens Gottes und der Betheuerungen auf dem Theater verboten. So mußte z. B. der dreimalige Ausruf Jeſus, den Desdemona in Shakespeare's Othello thut, als dieſer ſie erdroſſelt, wegbleiben: er ſteht noch in der älteſten Quartausgabe des Stückes. In die funfzig Jahre 1585—1635 fällt die Blüthe des engliſchen Nationaltheaters: bis zum Jahr 1629 wurden in London ſiebzehn Schauſpielhäuſer gegründet, erſt 1642, als die Puritaner die Oberhand gewonnen hatten und der bürgerliche Krieg gegen Carl I. ausgebrochen war, ward das Theater durch einen Parlamentsſchluß

geschlossen; es blieb geschlossen während der ganzen Herrschaft der Rundköpfe und dem Protectorat Cromwell's bis auf die Restauration im Jahre 1660.

Schon in den Jahren 1568—80 wurden achtzehn Histories aus der alten Geschichte und einundzwanzig aus der neuen und aus Novellen, sechs Comedies und sechs Morals aufgeführt, die sämmtlich verloren gegangen sind. Seit den achtziger Jahren tauchte sodann rasch hintereinander, gleichzeitig mit der wiederholt schon angedeuteten mächtigen Erhebung des Nationalgefühls in Folge des Armada-Siegs gegen Philipp II. von Spanien, jene Masse von volksmäßig componirten Stücken auf, die für Henslowe's Volkstheater geschrieben wurden. Die bedeutendsten Namen vor und gleichzeitig mit Shakespeare, der sie alle überstrahlte, waren **Lily, Marlow, Green** und **Heywood. John Lily's** Manier ist noch jene witzelnde und spielende, wie sie im sechzehnten Jahrhundert den englischen Gesellschaften eigen war, namentlich der Gesellschaft am Hofe, wo der italienische Ton herrschte und noch italienisch als Hofsprache gebraucht wurde. — **Christopher Marlow** liebte im Gegensatz davon den frappantesten, heftigsten, ungeheuerlichsten Ausbruch der Leidenschaften darzustellen und nähert sich in dieser Beziehung schon der Manier Shakespeare's entfernt. — **Robert Green** war ein heitres Talent, das viel geschrieben hat, erbaulich und moralisch-poetische Schriften und Schauspiele, Schauspiele, in denen er mit seiner beweglichen Imagination der Harmonie nachstrebte, die Shakespeare wirklich erreichte. — **Thomas Heywood** endlich war ein

äußerſt fruchtbarer Kopf, Schauſpieler bei Alleyn's Volkstheater, deſſen leichter Erfindungsgeiſt über zweihundert Dramen zur Welt der Bretter geliefert hat. Alle dieſe vier Dichter Lily, Marlow, Green und Heywood ſtellen einſeitige Richtungen dar, die nothwendig waren, um den ſpäteren, gediegenen Reichthum der engliſchen Bühne vorzubereiten. In dem großen Genie Shakespeare's faſſen ſich ſodann alle dieſe Richtungen zu allſeitig vollendeten poetiſchen Meiſterwerken zuſammen.

John Lily war ein Baccalaureus und Magiſter, der von Oxford nach London kam, wo es ihm gelang, ſich bei Hofe bemerklich zu machen und ein Amt zu erhalten. Er führte hier mittelſt eines Romans, der um 1579 unter dem Titel Euphues oder Anatomie des Witzes erſchien und worin er den Hofdamen ein Muſter vornehmer und ſüßlicher Witzelei gab, einen eignen zierlich affektirten Ton in die Hof-Converſation ein, der dem Geſchmack der Königin ganz adäquat war, die bekanntlich bis auf ihre (regelmäßig mit feingeſpitzter Feder mit den ſchönſten Zügen ausgeſchnörkelten) Unterſchriften durch und durch zierlich war, deshalb wirklich eine Zeit lang Mode ward und den Namen Euphuismus erhielt. In Shakespeare finden wir noch deutlich Elemente dieſer durch Lily in die Hofatmoſphäre und die ganze engliſche Proſa übertragenen Redeſchnörkel, der conventionellen Worte, Witzſpiele und Antitheſen dieſes vornehm ſich ſpreizenden und abenteuerlich witzelnden Bombaſtes, welcher integrirender Beſtandtheil der Sprache

überhaupt geworden war, die Shakespeare vorfand und deren Eigenthümlichkeit er nicht umformen mochte, um nicht unpopulair zu werden. In jenem Styl des Euphuismus hat Lily neun Stücke geschrieben, Courtcomedies, Hofkomödien genannt, allerdings wahre Hofkomödien voll feiner Anspielungen auf die Königin, ihre Zeit und Umgebung. Nur sechs sind im Drucke erschienen, die Titel: Alexander, Campaspe and Diogenes, Endymion oder der Mann im Monde, Galathee geben an die Hand, woher ihr Stoff entlehnt ist, Mother Bombie ist ein Intriguenstück. Sie sind in Prosa geschrieben und die Einführung der Prosa in die englische Dramatik ist das Haupt-Verdienst Lily's.

Christopher Marlowe ist der zweite und der bedeutendste Vorgänger Shakespeare's. Auch er hatte in Cambridge studirt und war dann Schauspieler und Schauspieldichter geworden. Er führte ein ausschweifendes Leben, war, weil er über die Dreieinigkeit und andre Mysterien der christlichen Religion öffentlich gespottet haben sollte, als Freigeist verrufen und starb ehe sein großes Talent die Periode der Reife erlangte, an einer im Duell erhaltenen Wunde 1593. Sein Drama Tamerlan in zwei Theilen (ums Jahr 1586, wo Shakespeare nach London kam), machte ungeheures Aufsehen, der Dichter verdrängte darin mit dem s. g. Blankvers, dem jambischen, die zeither gebräuchlichen gereimten Alexandriner und brachte eine schwungvolle pathetische Diction auf die Bühne. In Tamerlan, der die ganze Welt durch Waffengewalt erobern will,

ist das titanische Ringen einer maßlosen Menschen-Natur auf eine großartige Weise dargestellt. Tamerlan erscheint als die Geißel Gottes, gegen den er sich selbst setzt und zuletzt von ihm niedergeschmettert wird, er stirbt, nachdem ihm der Tod seiner geliebten Zenokrate, der Tochter des Sultan von Egypten, in grimmige Wuth gebracht und er die Laufbahn seiner Siege mit Thaten wilder Grausamkeit befleckt hat, durch einen unsichtbaren Schlag vom Arme der Gottheit in dem Augenblick, wo er Mahomets Tempel und den Koran verbrennen läßt und seinen Dienst abschwört. Marlowe behandelte schon einen höchst bedeutenden Stoff aus der vaterländischen Geschichte mit fast vollendeter Meisterschaft, er schrieb das Trauerspiel König Edward II., um 1593, das erste Beispiel eines von seinen Baronen abgesetzten englischen Königs, der das Reich seinen Lieblingen Gaveston, Spencer und Baldock überläßt, und den seine Gemahlin Isabelle von Frankreich, nachdem sie ein Verhältniß mit Mortimer angeknüpft, 1327 zu Kenilworth ermorden lies. Die späteren ähnlichen Katastrophen in der englischen Geschichte, die Katastrophe König Richard's II., König Heinrich's VI. und der Kinder König Edward's IV. hat dann Shakespeare bearbeitet in König Richard II., König Heinrich VI. und Richard III. Außer König Edward II. ist von Marlowe das nicht minder grosiartig gehaltene Trauerspiel: der Jude von Maltha (1589 oder 1590) zu nennen. Die Intrigue desselben dreht sich um die Gräuelthaten des jüdischen Wucherers Barabas,

der durch einen Machtſpruch der Regierung ſeines unermeßlichen Vermögens beraubt wird und der nun kein Mittel ſcheut, ſogar ſeines eignen Kindes nicht ſchont, ſeine glühende Rachſucht zu kühlen. Mit Shakespeare's Juden Shylock im Kaufmann von Venedig hat Marlowe's Jude von Maltha kaum eine entfernte Aehnlichkeit, die Züge des Genies aber und die Annäherung zur Manier Shakespeare's iſt nicht zu verkennen. Eduard II. und der Jude von Maltha ſind in F. v. Bülow's altengliſcher Schaubühne überſetzt. Außerordentlich bedeutend iſt noch der Dr. Fauſt von Marlowe. Ganz der deutſchen Sage treu, nur mit einigen Veränderungen, die ſie auf der Wanderung nach England in den Niederlanden erhalten haben mag, hat der Dichter das Entſtehen von Fauſt's Verzweiflung geſchildert, da ſein titaniſches Streben ihm mißlingt, die Welt durch die Macht des Gedankens, durch Kunſt und Wiſſenſchaft zu erobern, ſein Bündniß mit dem Teufel Mephostophilis, der hier als dem Lucifer untergeordnet erſcheint, das Leben Fauſt's an den Höfen des Papſtes und des deutſchen Kaiſers, ſeine vergnüglichen Schwänke, ſeine Liebe zu dem Phantom der ſchönen Helena und ſeinen ſchauderhaften Untergang, nachdem er vergeblich gerungen, ſich der göttlichen Gnade zu ergeben, alles in grandioſen Zügen. Der reiche Witz der komiſchen und die erſchütternde Gewalt der tragiſchen Scenen ſind vortrefflich, von Seiten der innern Conſequenz mag dieſe Behandlung der Fauſtiſchen Sage alle anderen übertreffen. Der Contraſt äußerlichen, raſch vorüber-

ſchwebenden Glücks und der ewigen Verdammniß des Geiſtes iſt ſelten ſo tiefſinnig und doch ſo populair dargeſtellt, das Stück iſt 1818, überſetzt von Wilhelm Müller, zu Berlin herausgekommen. The Massacre at Paris with the death of the Duke of Guise iſt nur verſtümmelt erhalten.

Marlowe's Freund war Robert Green, der berühmteſte dramatiſche Volksdichter jener Vorperiode des engliſchen Nationaltheaters. Auch er genoß eine gelehrte Erziehung, ſtudirte in Cambridge und ſah ſchon in früher Jugend in Geſellſchaft anderer junger Leute Italien und Spanien, ſchon auf dieſer Reiſe führte er ein diſſolutes Leben. Zurückgekehrt ward er 1578 in Cambridge Bachelor, 1583 Master of arts, im folgenden Jahr ſcheint er auf kurze Zeit eine Pfarrſtelle in der Grafſchaft Eſſex verwaltet zu haben. Er gab ſie aber bald wieder auf, verheirathete ſich mit einem liebenswürdigen Mädchen und brachte mit ſeiner jungen Gattin einige Jahre auf dem Lande in ſtiller Zurückgezogenheit zu. Aber ſchon 1586 vertauſchte er ſeinen ſtillen Landaufenthalt mit dem Leben in London als Schriftſteller, Schauſpieldichter und Wüſtling. Sechs Jahre führte er dieſes zwiſchen vielfachen literariſchen Beſchäftigungen und wüſten, regelloſen Schwelgereien abwechſelnde Leben, in dem Sinnenluſt und inneres Elend, Erhebung des Gemüths und tiefe Zerknirſchung und Selbſtverachtung wunderbar neben einander auftauchen, ſie ſtellen ſich uns dar in ſeinen moraliſch-erbaulich-poetiſchen Schriften, die er mit größter Leichtigkeit hinwarf, er hat in ihnen

sein eignes Leben und dessen Verirrungen, und den Jammer in seiner Seele über dieses Leben auf ergreifende Weise abgeschildert. 1592 starb er, in seinen besten Jahren, arm und verachtet, in tiefem Elend, von Gram und Reue zerrissen, eines der ersten jener schrecklichen Beispiele von Autorleben in der modernen protestantischen Zeit, in welcher es feurigen Gemüthern weit schwerer gelingt, aus den Excessen der Leidenschaft durch die schwere Schule der innerlichen Kämpfe zu einer wahren und wirklichen Harmonie und zu einem Frieden im Innern zu gelangen, als in der katholischen Welt, die der Weltlichkeit und Sinnlichkeit ihren freien Raum läßt, sie gewähren läßt und mit dem Wunder der Gnade nur äußerlich ergriffen alle Lebensmakel abwäscht, wie bei Calderon zu sehen ist. Green's berühmtestes und populairstes Schauspiel war der in Tieck's Vorschule Shakespeare's übersetzte Pater Bacon, ein joviales Werk, mannichfaltig, launig und edel in der Laune gehalten, das 1588 erschien. Der Pater Bacon ist der von dem späteren Kanzler Franz Baco wohl zu unterscheidende Roger Bacon, der zu Oxford lebte und 1293 gestorben ist. Er galt wegen seiner physikalischen und mechanischen Beschäftigungen schon früh bei dem Volke als Zauberer; diesen alten Volksglauben hat der Dichter sehr glücklich benutzt, und daran eine liebliche Novelle von einem schönen Förstermädchen Margareta v. Fresingfeld geknüpft, welchem sich ein reicher Graf Lacy vermählt, nachdem der Prinz Eduard von Wales seine Leidenschaft für sie bezwungen hat. Dieser Prinz heirathet nun eine

ſpaniſche Prinzeſſin und der deutſche Kaiſer Friedrich bringt zur Feier der Vermählung einen andern großen Mathematiker und Zauberer Jacob von der Maſt mit, um mit dem Pater Roger Bacon zu diſputiren. Fein und edel ſchließt das Stück mit einer poetiſchen Prophezeihung auf die glücklichen Zeiten der vom Volke verherrlichten Eliſabeth. Nächſt dem Pater Bacon war der wüthende Roland Green's ein beliebtes, ſehr merkwürdiges Volksſtück jener Tage. Noch ſind von ihm Alphonſus, König von Aragonien und Jacob IV. von Schottland.

Thomas Heywood endlich, der letzte unter den vier Vor- und Mitgängern Shakespeare's, war das fruchtbarſte, leichteſte und ſchnellſte Talent unter den Vieren. Er ſagt beiläufig ſelbſt von ſich, daß er über zweihundert Dramen geſchrieben habe, von denen ſechsundzwanzig gedruckt ſind. Von ihm iſt Eduard IV, the four prentises of London, the royal king and the loyal subject. Sehr gefiel ſein treffliches Trauerſpiel A woman killd with kindness, die mit Güte getödtete Frau. Es iſt die Geſchichte einer zärtlich verliebten und dennoch mit einem Verführer, den noch dazu ihr Mann mit Wohlthaten überhäuft hat, treulos gewordenen Frau (Mrs. Frankford) ihr Verbrechen kommt heraus, ihr Gemahl aber vermag ſie nicht härter zu behandeln, als ſie ohne Ehrenkränkung von ſich zu entfernen; hierauf grämt ſie ſich vor Reue und Scham über die Güte ihres Mannes zu Tode. Sehr merkwürdig, häuslich und bequem, ganz in der Haltung eines dankbaren Unterthanen aufgefaßt

ist das Leben der Elisabeth, in zwei Theilen unter dem Titel: If you know not me, you know nobody, wenn ihr mich nicht kennt, kennt ihr niemand.

Diese vier Männer nun, Lily, Marlowe, Green und Heywood bezeichneten, wie ich schon bemerkte, die einseitigen, zum Theil schon mit vielem Glück ausgebildeten Richtungen der dramatischen Kunst in der nach der Katastrophe Spaniens mit der Armada frisch und fröhlich bewegten Elisabeth-Periode Englands, wo die Nation zu ihrem freudigsten, gedrungensten, patriotischen Selbstgefühl und mit der Fixirung der protestantischen Religion zu einem ganz neuen Selbstbewußtsein gelangte. In Lily's Richtung ist der Witz und die Feinheit der Witzspiele, bei Marlowe der Pathos, das Kräftige, Energisch-Männliche der Leidenschaft, bei Green die joviale Laune, der edle Humor, bei Heywood der frische, leichte Geist der harmonischen Composition vorherrschend. Neben diesen vier Männern stehen vier andere: Kyd, Lodge, Nash und Peele. Thomas Kyd ist der Autor der sehr berühmten spanischen Tragödie the Spanish tragedie, die voll draftischen, ergreifenden Lebens Horatio's und Bellimperia's Liebe darstellt. Thomas Lodge ist der Autor von the wounds of civil war. Lodge stellt den Kampf des Marius und Sylla dar mit einer Ahnung von dem versöhnenden Elemente im Begriff des Tragischen, das die Shakespeariſchen Tragödien später so auszeichnete. Er ist weniger

schwülstig-pomphaft als Marlowe und weniger matt als Green, aber er idealisirt seine Helden gegen die Wahrheit der Geschichte. Thomas Nash ist der Autor von Summer's last will and Testament, welches eine bloße frostige Allegorie ist. George Peele endlich ist der Autor des arraygnement of Paris, der old wifes tale, der battle of Alcazar, King Edward I. und der Love of King David and Fair Bethsabe. Namentlich letzteres Drama ist voll großer Schönheit und Anmuth des poetischen Ausdruckes der Liebe in dem orientalisch-jüdischen Gepräge, den das Hohe Lied zeigt. Ein neunter Dichter damaliger Zeit A. Munday mit seinem Downfall und Death of Robert (Bruce) Earl of Huntington und ein zehnter H. Chettle, mit seinem Hoffmann, einer in Deutschland spielenden halb politischen Criminalgeschichte, folgen der Green-Marlowe'schen Richtung. Ein elfter Thomas Dekker, der Autor des schönen old Fortunatus, der Patient Grissel, des Wonder of a Kingdom und der honest whore, schwankt im Styl zwischen Green und Marlowe. Lust's dominion or the lascivious Queen galt lange als ein Stück von Marlowe. Der große Shakespeare, der letzte des Dichterdutzends, faßte nun, alle gegebenen Elemente benutzend, sämmtliche Richtungen in ein harmonisches, großartig sie allseitig wiederspiegelndes Ganze zusammen.

Von dem Leben Shakespeare's, von seinem Bildungsgange ist im Ganzen wenig bekannt. Der Grund davon liegt in den ganz eigenthümlichen

Umständen des Verlaufs der englischen Geschichte nach der Elisabeth-Periode. Ein Menschenalter nach Shakespeare's Tode, wurde während der Periode der ersten Revolution der Puritaner und Cromwell's das Theater in England gänzlich geschlossen. Darauf als die Stuarts wieder kamen, war Shakespeare vergessen; der Critiker John Dryden, der Dicher des berühmten Alexanderfestes von Händel, meinte schon funfzig Jahre nach Shakespeares Tode, er sei etwas veraltet. Im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts beklagte der Graf Shaftesbury seinen rauhen, ungehobelten Styl, seine veralteten Phrasen und Witze: der neuclassische französische Geschmack, der seit der Restauration überhand genommen hatte, ließ Shakespeare keine Anerkennung mehr finden. Hundert Jahre nach seinem Tode war er in England fast ganz verschollen, er war wie abhanden gekommen. Erst der berühmte Schauspieler Garrick brachte ihn um die Mitte des vorigen Jahrhunderts wieder auf die englische Bühne und seitdem erst wieder ist Shakespeare der Engländer Stolz und höchster Ruhm, seitdem erst haben sie sich alle erdenkliche Mühe gegeben, das Dunkel, das sein Leben umhüllte, zu lichten. Man hat zu diesem Behufe alle Archive durchforscht, Testamente, Kirchenbücher, Gerichtsakten, Rechnungsbücher, die ganze ebenfalls in Vergessenheit gerathene, mit ihm gleichzeitige Literatur hervorgeholt. Aber der Ertrag für Shakespeare's Leben ist sehr gering geblieben, man hat seinen Taufschein, sein Testament aufgefunden, aber nicht einmal ein wahres, sicher beglaubigtes Portrait

von ihm. Jener nebelhafte Dunst, der über der Insel selbst liegt, ist auch über das Leben des reichen Dichters ausgebreitet geblieben.

William Shakespeare war geboren am 23. April 1564, sechs Jahre nachdem die Königin Elisabeth den Thron bestiegen hatte, zu Stratford am Avon in der Grafschaft Warwick, einem Orte, der auf der Straße von Oxford nach Birmingham liegt. Er war der älteste Sohn eines dortigen Wollhändlers, der vorher Handschuhmacher gewesen war, und im Magistrat als Aldermann saß. In einem Diplom des Wappenheroldamts wird ihm sein altes Familienwappen bestätigt und er wird als Gentleman aufgeführt. Doch gerieth er später in Abfall der Nahrung. Shakespeare hatte noch sieben Geschwister, in der Freischule zu Stratford erhielt er seine erste Bildung, dann soll er als Schreiber bei einem Rechtsanwalt untergebracht worden sein, wofür seine genaue Kenntniß des englischen Rechts und Gerichtswesens, wie sie aus seinen Dramen sich erweist, zu sprechen scheint: er gebraucht juristische Phrasen, die nur bei Rechtskundigen gewöhnlich waren, häufig. Er verheirathete sich schon Ausgangs des Jahres 1582, also vor seinem achtzehnten Jahre, wahrscheinlich aus häuslichen Rücksichten, mit Anna Hathaway, welche achtehalb Jahre älter als er, und die Tochter eines begüterten Landmanns der Umgegend war. Die Jagd, namentlich die Falkenbeize und das Bogenschießen, von denen er in seinen Dramen so oftmals Bilder entlehnt, wurden des jungen Shakespeare Lieblingsvergnügen, die er neben

seinem juristischen Amte trieb. Er gerieth aber dabei in eine Gesellschaft von Wilddieben und mußte wegen eines Wilddiebstahls flüchten. Hypothese ist, daß der Bestohlene, Sir Thomas Lucy von Charlecote bei Stratford als Friedensrichter Shallow (Schaal) in den lustigen Weibern von Windsor von Shakespeare verspottet worden sei. Shakespeare flüchtete aus Stratford, wie Schiller aus der Carlsschule. Er ließ seine Frau mit zwei Töchtern, Susanne und Judith und einem Sohne Hanmet zurück und ging nach London. Er war erst zweiundzwanzig Jahre alt, als er hier ums Jahr 1586 anlangte, zwei Jahr bevor der spanische Don Philipp die unüberwindliche Armada gegen das ketzerische England aussandte, und in dem Jahre, wo Marlowe's berühmter Tamerlan erschien, das erste im Blankvers geschriebene Drama, das, wie gesagt, ungeheures Aufsehen machte. Nur etwa vier Jahre hatte er mit seiner Frau zusammengelebt. In London scheint Shakespeare anfänglich auch wieder wie früher Schreiberdienste bei einem Rechtsgelehrten verrichtet zu haben. Er schloß sich aber dann an die Henslow'sche Truppe an und soll zuerst die Stelle eines Call-boy, eines Vorrufers, versehen haben, der das Amt hatte, die Schauspieler, wenn die Reihe, auf der Bühne zu erscheinen, an sie kam, zu benachrichtigen. Ja die Sage berichtet, daß der größte neuere Dichter am Schauspielhause die Pferde gehalten habe, aus Armuth, wie sie von Homer, dem größten Dichter der Alten, ebenfalls erzählt, daß er als Bettler herumgezogen sei. Sodann wird berichtet,

habe Shakespeare um einige Schillinge alte Theaterstücke verbessert, Pro- und Epiloge und Zwischenspiele gefertigt. Um 1589 soll er dann Schauspieler und 1591 Schauspieldichter geworden sein. Unter anderm ist er als Geist in Hamlet und als Adam, Olivers alter Diener in Wie es euch gefällt aufgetreten. Sein erstes Stück waren die beiden Edelleute von Verona. Auch Romeo und Julie und Hamlet, beide in den ersten Entwürfen, fallen in diese Zeit. Bei Henslowe blieb er bis ums Jahr 1596. In diesem Jahre, wo er schon auf der Höhe seines Dichterruhmes stand, wo er bereits die Dramen aus der englischen Geschichte, namentlich Richard III. geschrieben hatte, und sich nicht nur durch seine Popularität bei dem Volke, sondern auch durch seinen liebenswürdigen Umgang bei den höheren Classen der Gesellschaft Eingang verschafft hatte, trat er von Henslowe aus und nahm an der Direction des um 1595 neuerrichteten Globustheater zu Southwark an der Themse Antheil. Die Truppe, bei der auch der berühmte Richard Burbadge war, spielte, wie schon erwähnt, im Winter in einem kleinen Hause in Blackfriars vor einer auserwählten gebildeteren Gesellschaft. In Southwark, wo der Globus stand, war um diese Zeit auch Shakespeare's Wohnung. Gewiß ist ausgemacht, daß Shakespeare die Gunst der Königin Elisabeth, die sich für das Theater sehr interessirte, besaß, er verherrlichte sie in mehreren Stellen des Sommernachtstraums und am Ende von Heinrich VIII. Der dritte Graf Heinrich Southampton, der seinerseits

wieder ein Freund des Grafen Eſſex, des bekannten Lieblings der jungfräulichen Königin, war und ſogar in deſſen Verſchwörung 1601 verwickelt wurde, war ſein beſonderer Gönner geworden. Geboren 1573, war er ſchon mit zwanzig Jahren der Protector aller Poeten und Künſtler ſeiner Zeit. In den Sydney Papers heißt es unterm 11. Oct. 1599: „Mylord Southampton und Lord Rutland kommen nicht an den Hof: ihr einziger Zeitvertreib iſt in London tagtäglich ins Theater zu gehen.“ Shakespeare ward der ſtehende Geſellſchafter des Grafen Southampton und dieſer nennt ihn in einem Empfehlungsbrief an den Lordkanzler Ellesmere ausdrücklich my speciall friende, mein ſpezieller Freund. Shakespeare widmete ihm ſchon 1593 und 1594 die beiden Gedichte: Venus und Adonis und der Raub der Lucretia. Auch der Nachfolger Eliſabeth's, Jacob I. Stuart wandte dem genialen Dichter ſeine Gunſt zu, er ſoll an ihn, in Erwiderung der an ihn im Macbeth gerichteten Complimente, eigenhändig einen ehemals von Davenant beſeſſenen, nach ſeinem Tode, als ſein Erbe an die Gläubiger kam, verlorenen freundlichen Brief geſchrieben haben, worin er ihm ſeine Theilnahme an dem Plane, die Bühne zu regeneriren, ausſpricht. Eben ſo waren, wie aus der Widmung der Folioausgabe der dramatiſchen Werke Shakespeare's von 1623 an den Grafen von Pembroke (früher William Herbert) und ſeinen Bruder, den Grafen von Montgomery erhellt, dieſe vorzügliche Gönner und

Beschützer des Dichters. Auch der Dichter des berühmten englischen Nationalliedes Ben Jonson war sein Freund. Shakespeare brachte dessen Stücke Every man in und out of this humour auf die Bühne. Von seinen Collegen stand er in traulicher Verbindung mit R. Burbadge, J. Heminge und H. Condell. In seinem Testament setzte er ihnen kleine Summen aus, um ihnen Ringe zu kaufen. Burbadge gab, wie erwähnt, fast alle Heldenrollen in Shakespeare's Dramen. Heminge und Condell veranstalteten die Ausgabe seiner Werke.

Wie Shakespeare sich seit seinem ersten Auftreten in London herausgebildet hat, darüber hat sich nichts Bestimmtes ermitteln lassen, und doch ist dieses gerade die Hauptsache. Daß er vieles gelesen haben müsse, ist offenbar, denn seine Dramen zeugen von einer nicht unbeträchtlichen Lectüre in der alten und neuen Geschichte, in der Mythologie, in der Literatur der Alten und der italienischen, spanischen und französischen Literatur des Mittelalters überhaupt. Da er nach Ben Jonson, der aber auf dem gelehrten, einseitig philologischen Standpunkt steht, nur wenig Lateinisch und noch weniger Griechisch verstand, mußte er die Alten aus englischen Uebersetzungen kennen lernen, so las er Plutarch in Thomas North's englischer Uebersetzung; wie tief er aber in den Geist der Alten eingedrungen sei, wie meisterhaft er namentlich Plutarch, der sein Lieblingsschriftsteller gewesen zu sein scheint, aufgefaßt habe, davon können seine Stücke aus der römischen Geschichte, namentlich sein Coriolan, sein

Julius Cäsar und Antonius und Cleopatra Zeugniß ablegen. Aus einer Uebersetzung der Menächmen des Plautus hat er seine Comödie der Irrungen gebildet. Daß er Französisch verstand, beweist sein Heinrich V., wo er dem französischen Käthchen recht artige Reden in den Mund legt. Eben so ist es sehr wahrscheinlich, daß ihm die italienische Sprache, deren Literatur in damaliger Zeit die reichste in der Welt war, verständlich gewesen sei. Ja Brown in den autobiographical Poems Shakespeare's, London 1838 sucht zu erweisen, daß der Dichter vor Abfassung des Kaufmanns von Venedig 1597, selbst in Italien gewesen sei. Die einzelnen italienischen Phrasen im gebrochenen Trotzköpfchen sind völlig correct. Eines seiner Hauptstudien war die Geschichte seines Vaterlandes, wie er sie aus den älteren und neueren Chroniken kennen lernen konnte, aus den alten Chroniken nahm Shakespeare ganze Stellen wörtlich in seine Stücke auf, namentlich aus der Chronik von Holinshed und der von Hall. Außerdem scheint er sich auch mit den italienischen Novellen des Boccaccio, Bandello, Bojardo, Ariosto, die er wohl auch nur in englischen Uebersetzungen gelesen haben mag, fleißig beschäftigt zu haben. Sein Hauptführer aber ward der geniale freie Blick, mit dem er alles, was ihm in Büchern und im Leben vor die Seele trat, bis auf den innersten Grund durchblickend, auffaßte, eine heitere Lebhaftigkeit, mit der er die gegebenen Stoffe und die Wirklichkeit frisch und freudig ergriff und sich innerlich zurecht legte, und dann die bescheidene

Mäßigung und liebenswürdige Anſpruchsloſigkeit, mit der er, den Elementen, die er vorfand, ſich anzupaſſen und eine edle Popularität ſich zu erhalten wußte, bei aller Ueberlegenheit ſeines Dichtergenies, mit der er jene Elemente, ohne ſie in ihrer eigenthümlichen Weſenheit umzuformen; geiſtig hob, veredelte und verklärte.

Shakespeare, als Flüchtling nach London gekommen, mußte ſich aus ſehr ärmlichen Verhältniſſen herausarbeiten. „Aber," ſagt Johnſon mit Shakespeare's eigenen Worten, die er einmal dem Patroklus, von Achill ſprechend, in Troilus und Creſſida in den Mund legt, „von ſeinem hohen Geiſte wurden die drückenden Beſchwerden ſeines niedern Standes abgeſchüttelt wie Thautropfen von des Löwen Mähne." Aus der niedern Geſellſchaft, mit der er im Anfange, zufolge ſeiner ganzen Lage und Stellung beim Theater umgehen mußte, kam er nach und nach in beſſere und gebildete und er verlies London geehrt und berühmt. Schon der Umſtand, daß Schauſpieler und Dichter bei ihm in einer Perſon ſich vereinigten, lenkte die Aufmerkſamkeit auf ihn, er wurde bald der Liebling des Publikums und mit ſeiner Theilnahme am Wintertheater in Blackfriars kam er in eine Menge Verbindungen mit der hohen Ariſtokratie Englands, mit den ſchon genannten Grafen Southampton, Eſſex, Rutland, Pembrocke, Montgomery u. ſ. w.

Shakespeare ſcheint nach allen Anzeichen ein ſchöner ſtattlicher Mann und ein vortrefflicher ſtets

fröhlicher und witziger Geſellſchafter geweſen zu ſein, der ſich hauptſächlich durch jenen immer bereiten witzigen und ſchlagenden populairen Humor hervorthat, der die geſellige Unterhaltung ſo belebt und der auch der Hauptvorzug ſeiner dramatiſchen Schöpfungen war. Shakespeare hat ſich in dem Stück: „Verlorne Liebesleiden“ in der Perſon Biron's wahrſcheinlich ſelbſt portraitirt. Hier ſagt Roſaline:

„Ein anderer dieſer Akademiker
War damals auch da, wenn ich recht gehört,
Hieß er Biron: mit einem luſt'gern Mann,
Doch ſtets in Grenzen wohl anſtänd'gen Scherzes,
Verbracht ich im Geſpräch nie eine Stunde.
Sein Aug' erzeugt ſich ſelbſt für ſeinen Witz
Gelegenheit, denn jed' Ding, das es faßt
Dreht dieſer um zu luſtbewegtem Spaß,
Den ſeine feine Zung' (die Meinung deutend)
In ſo geſchickt anmuth'gen Worten vorbringt,
Daß alte Ohren ſeinen Reden lauſchen
Und junge ganz davon bezaubert ſind.
So hold und reich bewegt iſt ſein Geſpräch.“

Shakespeare war mit Ben Jonſon und Fletcher wohl der Mittelpunkt des ſ. g. Club at the Mermaid, an welchem viele geiſtreiche und gebildete Männer, wie Beaumont, Selden, Cotton, Carew, Martin und Donne Antheil nahmen. Beaumont erinnert ſich in einem Briefe mit Luſt und Bewunderung, wie er ſchreibt, der Worte, die er in der Mermaid gehört, ſo raſch und ſo voll ätheriſchen Feuers, als wenn jeder ſeinen ganzen Witz auf Einen Wurf hätte ſetzen wollen. Shakespeare war in der Geſellſchaft beſonders darum ſo liebens-

würdig, weil er nicht nur ein ſo heitres wohlwollendes Weſen, ſondern auch eine ſo edle Beſcheidenheit beſaß. Er ſelbſt hielt ſo wenig von ſich, daß er im zweiundſiebzigſten, wahrſcheinlich an den Grafen Southampton gerichteten Sonnett ſchreibt:

„Ich ſchäm' mich, daß ich nichts gemacht von Werth,
Ihr ſollt's auch, daß ihr's ſo hoch geehrt."

Shakespeare war durchaus entfernt von den zwei Hauptgebrechen aller ehrgeizigen Leute, die nicht Genies ſind, oder doch eine genialiſche Begabung haben, der Anmaßung und dem Neide. Bei den Frauen ſcheint der ſo liebenswürdige Dichter in großer Gunſt geſtanden zu haben; ſchon die meiſterhafte Vollendung, mit der er Frauen aus allen Ständen ſchilderte, deutet auf intime Bekanntſchaft. Im Anfang war er in London in ein ſehr lockeres Leben hineingerathen, hatte Liebſchaften mit untergeordneten Frauen gehabt und ward von ihnen betrogen. Welche bittere Erfahrungen er gemacht habe, beweiſen die Worte im einunddreißigſten ſeiner Sonnette:

„Wie manche Thräne ſtahl von meinen Augen
Die heiße Lieb' und heil'ge Freundſchaft ſchon!"

William Davenant, der der Gründer der engliſchen Oper wurde, ſoll ſein natürlicher Sohn geweſen ſein. Einſtmals, als Richard III. auf dem Globustheater aufgeführt wurde, erſchien ein Bote an den berühmten Schauſpieler Richard Burbadge von einer jungen Dame der City, welche den Herrn, der die Titelrolle geſpielt, auf den Abend neun Uhr zu ſich lud. Shakespeare behorchte das Geſpräch und

kam dem Geladenen zuvor, wurde auch angenommen von der Dame. Um neun Uhr erſchien Burbadge vor der Thüre derſelben. Shakespeare ruft: Wer da? Man antwortet: Richard III. Darauf entgegnet Shakespeare: Der Platz iſt beſetzt. Richard III., ſage ich, ruft Burbadge. Und ich, ruft Shakespeare, die Thür öffnend, bin Wilhelm der Eroberer. Shakespeare's Sonnette bezeugen, daß er ſchwärmeriſch einen Höhergeſtellten liebte. Wahrſcheinlich war dies der bereits erwähnte Graf von Southampton, Heinrich Wriothesley, mit dem er eine Zeit lang ein Leben, wie Fallſtaff mit dem Prinzen Heinrich geführt hatte. Ihm ſind in der Ausgabe von 1609 mit der Chiffer Mr. W. H. (Wriothesley Henry) die Sonnette dedicirt und zwar, wie der Drucker Thomas Thorre ſich auf dem Dedicationsblatte ausdrückt, als dem alleinigen Erzeuger derſelben. Von 154 Sonnetten, die die Sammlung enthält, ſind 126 an ihn überſchrieben, nur die letzten 28 an eine Freundin. Dieſe Sonnette, namentlich 29, 36, 111 und 112 ſprechen es deutlich aus, daß er ſich ſehr gedemüthigt in dieſem Freundſchaftsverhältniß durch ſeine Stellung als Schauſpieler fühlte, ein Stand, der wie ſchon erwähnt wurde, in einem Statut der Königin Eliſabeth noch in einer Categorie ſtand mit Fechtern, Gauklern, Bärenführern und Hauſirern. Er ſagt zu dieſem Freunde im 36. Sonnette:

„Ich will dich nie, an keinem Orte kennen
Wo mein beweint Vergehn dir Schmach zu bringen ſchien

Noch magst du rühmend öffentlich mich nennen
Willst du nicht deinem Namen Ehr' entziehn."

Aber Southampton bekannte sich zu ihm, er nannte Shakespeare in dem erwähnten Briefe „mein specieller Freund." Die schwarze Geliebte, die in den späteren Sonnetten, namentlich in den 127., 130. bis 134., 144. und 147. vorkommt, war wahrscheinlich Elisabeth Vernon, eine Cousine von Essex, eine Dame aus der hohen Aristokratie, welche dem Dichter untreu wurde, sie liebte und heirathete um 1598 den Grafen Southampton. Shakespeare wußte sich dabei mit großer Feinheit uud Liebenswürdigkeit zu benehmen: er sagt im 42. Sonnette zu dem Freunde:

„Daß du sie hast, ist nicht mein ganzer Schmerz
Ob wahr schon, daß ich treu sie stets geliebt;
Daß sie dich hat, ist meines Kummers Herz,
Ein Liebesraub, der tiefer mich betrübt.
Doch holde Feinde, ich denk' so im Stillen:
Du liebst sie, weil du weißt, daß ich sie liebe.
Und untreu wurde sie um meinetwillen,
Geneigt dem Freund, daß ich geneigt ihr bliebe.
Verlier' ich dich, hat sie ja den Gewinn,
Verlier' ich sie, dann macht den Fund mein Freund;
Ihr findet beid' euch, mir sind beide hin
Beid' um mich selbst zu meinem Leid vereint.
Doch nun den Trost! Eins sind' ich und mein Freund:
O Schmeichelei, ich bin es, den sie meint!"

Im Innersten der Seele ward er aber durch die Untreue der schwarzen Geliebten getroffen und er sagt im 147. Sonnett:

„Unheilbar, da Vernunft unheilsam war,
Der ich im Wahnsinn nimmer Ruhe findend
Nur meinen Wahnsinn denk' und fühle klar,
Die Wahrheit selbst im Wahnsinn nur ergründend.
Auf deiner Schönheit, deiner Seele Pracht
Schwor ich und du bist schwarz wie Höllennacht!"

Shakespeare hat in „Verlorne Liebesleiden" diese schwarze Geliebte als Rosaline verewigt, welcher der als König von Navarra eingeführte Graf Southampton den Hof macht. Rosaline heißt auch die erste Geliebte Romeo's vor Julia.

Man hat noch Nachrichten von dem Globustheater zu London, für das Shakespeare zuletzt schrieb und in dem er selbst als Schauspieler auftrat. Namentlich ist noch eine Nachricht von der ersten Aufführung Heinrich's VIII. von Shakespeare erhalten, welche am 29. Junius 1613 stattfand, unter der Regierung König Jakobs I.

Das Theater des Globus stand in Southwark an der Themse. Es war ein großes hölzernes Gebäude mit rother Ziegelfarbe angestrichen, es erhob sich am Ufer der Themse auf köthigem Boden. Es bestand aus sechs Wänden und ging wie ein stumpfer Kegel, unten breiter, nach obenhin spitz zu. Oben hatte es zwei kleine, auch spitz zulaufende Lattendächer, welche offen waren und wo eine rothseidene Fahne an einem vergoldeten Stabe so lange flaggte, als Vorstellung war. Das Gebäude hatte zwei Eingänge und war von einem köthigen Graben umgeben. Der eine Eingang war für die Schauspieler und für die zugelassenen vornehmen Bekannten derselben, welche

nach damaliger Sitte auf der Bühne, nicht in den Logen ihren Platz nahmen, um die Frauen zu sehen und um von den Frauen gesehen zu werden, wozu man damals schon Perspektive gebrauchte, die auch Shakespeare selbst in Was ihr wollt Act V. Scene 1 einmal erwähnt. Der andere Eingang war fürs Volk und über diesen Eingang hielt eine, ebenfalls roth gemalte Statue des Hercules eine Weltkugel, auf der die Worte standen: Totus mundus agit histrionem Alle Welt spielt Schauspiel." An dieser für das große Publikum bestimmten Eingangsthüre stand der Theatereinnehmer mit einem Beutel, man zahlte einen Schilling. Das Parterre des Globustheaters, Yard, Hof genannt, war ein unter dem hölzernen Gebäude ausgegrabenes Loch, die Köpfe der Zuschauer waren ohngefähr den Knieen der auf der Bühne befindlichen Personen gleich, sie hießen daher die understanders, was einen Doppelsinnn hatte: Untenstehende und Verstehende. Ueber diesem Yard befanden sich zwei Logenreihen für die Damen, die sämmtlich mit Masken vor dem Gesichte das Theater besuchten — das Carneval von Weihnacht bis Fastnacht war ohnedem die Hauptzeit fürs Theater; — hier saßen auch die älteren Honoratioren, unter andern Ben Jonson, Shakespeare's Freund und großer Rival.

Shakespeare hatte seinen Heinrich VIII. durch einen großen mit rothen Buchstaben gedruckten Zettel ankündigen lassen, worauf von Heinrich VIII. kein Wort stand, sondern nur: All is true, an historical play, „Alles ist wahr, ein historisches Stück," es war

aber bemerkt, daß es ein besonders prächtiges Stück werden, daß auch eine Kanone darin vorkommen solle.

In schweren Wagen, die wie Häuser einherrollten, auf Pferden, die mit langen Teppichen behangen waren, auf Mauleseln, in Sänften von zwei Männern getragen, zu Fuß und in Boten auf der Themse, strömte nun London gen Southwark, das Parterre füllte sich mit Barchentwämsen, welche die Soldaten braun, die Bedienten blau trugen. Die Stutzer, die auf der Bühne, nämlich auf der oberen Bühne — indem das altenglische Theater einen erhöhten Hintergrund hatte — Platz nahmen, gingen in ausgeschnittenen Sammetwämsen, seidenen Schärpen und Atlasmänteln, und in spitzen Castorhüten mit Federbüschen, darin sich ein Spiegel befand; sie trugen ferner pfirsichblüthenfarbige Strümpfe, spanische Stiefeln mit Goldfranzen und goldenen Sporen, braune Handschuhe, Degen mit silbernen Knöpfen, sie sprachen die Hofsprache, italienisch. Es wurde geraucht, gezecht, Karte gespielt, man schrie und lärmte und warf sich mit Orangeschalen und Pfropfen; wegen des Dunstes ward von Zeit zu Zeit mit Wachholder geräuchert.

Das Theater begann nach damaliger Sitte Nachmittags drei Uhr; es füllte die Zeit zwischen dem Mittagsessen und dem Abendessen aus: jenes ward damals in London zu Shakespeare's Zeit um zwölf, dieses um sechs Uhr eingenommen. Als der Vorhang aufging, sah man die Stutzer auf der oberen Bühne, auf dreifüßigen Schemeln sitzend oder auf der Erde liegend, die man ausnahmsweise, weil es ein besonders

ichtiges Stück war, mit Matten belegt hatte, ge-
hnlich war sie nur mit Blättern und Zweigen be-
kt. Auf beiden Seiten der Bühne saßen in Logen
n Musiker, Italiener, im Dienste Sr. Majestät.
eimal blies die Trompete, dann trat der Prologus
f, Richard Burbadge, der beliebte Schauspieler,
lcher den Cardinal Wolsey im Stück gab.

Shakespeare erhielt für eine solche Aufführung
cht mehr als 5 — 10 Pfd. Sterling oder die Ein-
hme einer Vorstellung, zuweilen einer zweiten als
enefiz.

Die Engländer haben sich große Mühe gegeben,
szumitteln, wie viel Shakespeare in den letzten
ahren seines Aufenthalts in London, seit er am
lobus und Blackfriars Theater eine unabhängige
tellung erlangt hatte, eingenommen hat. Collier
at ihm, natürlich in dem gutmüthigen Wunsche ihn
öglichst reich zu machen, ein jährliches Einkommen
on 400 Pfd. Sterl.; einer Summe, die 2000 Pfd.
terl. nach jetzigem Gelde gleich kommen würde, zu-
erechnet. Bis ungefähr 1613 blieb Shakespeare in
ondon, sein Aufenthalt hier hat also fast 30 Jahre
dauert. Um jene Zeit, etwa drei Jahr vor seinem
ode, zog er sich aber in seine Vaterstadt Stratford
rück. Er hatte sich hier, weil er in London zuletzt
hr sparsam gelebt hatte, von seinem ersparten Ver-
ögen ein Haus, das unter dem Namen New-Place
kannt geworden ist, schon 1597 erkauft; hier lebte
, von seiner Frau und seinen beiden verheiratheten
öchtern umgeben, der Sohn war schon 1596 im

zwölften Jahre gestorben, in freundschaftlichem Verkehr mit den ersten Familien der Umgegend, noch kurze Zeit in heitrer Ruhe, bis er, gerade an seinem zweiundfunfzigsten Geburtstage, 23sten April 1616, starb. Es war zwei Jahre vorher, ehe in Deutschland der dreißigjährige Krieg ausbrach, acht Jahre vorher, ehe in Frankreich Richelieu die französische Weltmacht gründete, und dreiunddreißig Jahre vorher, ehe Carl I. Stuart durch die englische Revolution sein Leben einbüßte. Shakespeare's Frau überlebte ihn noch sieben Jahre und starb 1623. Sein Vater war schon 1601, seine Mutter 1608 gestorben. Seine jüngere Tochter Judith verheirathete sich im Februar 1616 mit Thomas Quincy, einem Weinbauer und Weinhändler zu Stratford, ihre Kinder starben in jungen Jahren ohne Nachkommen. Die ältere Tochter Susanna, des Vaters Haupterbin durch sein Testament vom 25sten März 1616, hatte sich schon 1607 mit dem Arzt Dr. John Hall zu Stratford verheirathet und hinterlies eine Tochter Elisabeth, zuerst verheirathet an Thomas Nash, sodann an Sir John Bernard, aber in beiden Ehen kinderlos, so daß mit ihr das Geschlecht des Dichters 1670 ausstarb. Heut zu Tage existirt weder das Haus Shakespeare's, New-Place, das die Familie Clopton an Shakespeare verkaufte und das später nach Aussterben von Shakespeare's Familie, von ihr, der Familie Clopton zurückgekauft wurde, noch der berühmte Maulbeerbaum, welchen Shakespeare eigenhändig dabei gepflanzt hatte und unter welchem im Mai 1742

der damalige Besitzer, der Rechtsgelehrte Sir Hugh Clopton, dem Schauspieler Garrick, zu Ehren Shakespeare's ein splendides Frühstück gab. Ein englischer Geistlicher, Francis Gastrell, der das Haus aus der Erbschaft des genannten Rechtsgelehrten kaufte, hat es 1759 niederreißen und den Baum fällen lassen. Weil er nämlich mit der Armentaxe zu hoch angesetzt zu sein glaubte, wollte er sich damit an der Stadt rächen, deren Einwohner, die von den durchreisenden Besuchern der berühmten Reliquien sich mannichfachen Gewinn geholt hatten, denn auch in der That eine beträchliche Einbuße erlitten. Das Holz des Maulbeerbaums kaufte ein Uhrmacher, der daraus kleines Ziergeräth zum Andenken an Shakespeare verfertigte und zu großem Vortheil verkaufte. Da wo früher das Haus Shakespeare's, New-Place stand, befindet sich jetzt ein Garten. 1741 ward aber dem großen Dichter sein großes Monument in der Westminsterabtei zu London errichtet. 1769 war in Stratford und dann im Drurylane Theater zu London, die in ihrer Art einzige von Garrick veranstaltete große Nationalfeier des Dichters, eine Art Apotheose, in welcher in einer großen Prozession die vornehmsten Charaktere desselben vorgeführt wurden. Diese Feier mußte in Drurylane gegen hundert mal wiederholt werden.

Fürst Pückler glaubt ein echtes noch bei des Dichters Lebzeiten von dem Maler Barnage gemaltes Bild Shakespeare's in Stove bei Oxford gesehen zu haben. Er beschreibt es in seinen Reisebriefen also:

„Das Gesicht ist nicht schön, was man gemeinhin schön nennt, aber die erhabene Schönheit des dahinter wohnenden Geistes wird im ersten Augenblicke klar. Um die hohe Stirn spielt dieser kühne Geist in blitzenden Lichtern, durchdringend sind die großen, dunkelblauen Augen, feurig und mild, nur um die Lippen schwebt leiser Spott und gutwillige Schlauheit, aber mit einem so lieblichen Lächeln verschwistert, daß dieses erst der sonst ernsten Würde des Ganzen den größten menschlich gewinnenden Reiz giebt.“

Einem andern Portrait zu Warwickcastle giebt Waagen, Director der Berliner Galerie den Vorzug. „In diesem Portrait, sagt er, ist Shakespeare jünger als sonst und von feineren Zügen, aber ebenfalls mit Schnurr- und Kinnbart. Die ganze Auffassung ist sehr eigenthümlich. Hinter einem weiß überzogenen Tische, auf einem rothen Stuhle mit hoher Lehne sitzend, ist er im Begriff, etwas niederzuschreiben. Er blickt auf, wie über den Inhalt nachsinnend, denn, obgleich er den Beschauer ansieht, ist doch sein geistiges Bewußtsein nicht dabei, sondern ist nach Innen gerichtet. Der Ausdruck des Kopfs ist höchst sinn- und geistreich. Er ist schwarz, mit einem feinen, weißen Spitzenkragen und Armaufschlägen gekleidet.“

V.

Specielle Charakteriſtik der ſiebenund-dreißig Dramen Shakespeare's.

Shakespeare's poetiſche Hinterlaſſenſchaft beſteht außer vier größeren Gedichten: Venus und Adonis, der Raub der Lucretia, der leidenſchaftliche Pilger und des Liebenden Klage — und einer Reihe von einhundert vier und funzig vierzehnzeiligen Sonnetten (von denen einhundert ſechs und zwanzig an einen Freund und achtundzwanzig an eine Freundin überſchrieben ſind) — aus ſiebenunddreißig Dramen. Von dieſen Dramen gelten nur zwei: Titus Andronicus und Pericles, Fürſt von Tyrus, als nicht ganz unzweifelhaft ächt.

Die 37 Dramen Shakespeare's laſſen ſich in drei Hauptclaſſen, Hauptgruppen, einordnen:

1. Die erſte Gruppe umfaßt die eigentlich hiſtoriſch-politiſchen Stücke und zwar ſind deren 14, die theils der engliſchen, theils der römiſchen Geſchichte angehören.

2. Die zweite Gruppe begreift die eigentlichen Reflexionsstücke, die Tragödien, die die menschliche Natur von allgemeinen Standpunkten auffassen und wo die Reflexion mehr hervortritt. Hier treffen wir auf die Meisterwerke des Dichters, auf Macbeth, auf Romeo und Julie, auf Lear, Othello und Hamlet.
3. Endlich die dritte und letzte Gruppe befaßt die eigentlichen Lustspiele und die theils mythischen, theils romantischen Phantasiestücke, wo wieder die herrlichsten Meisterwerke, wie der Sommernachtstraum, der Sturm, Maß für Maß, das Wintermärchen, Troilus und Cressida und Cymbeline, uns begegnen.

Ich bespreche nun zuerst die historisch-politischen Stücke.

Erste Gruppe:
Historisch-politische Dramen Shakespeare's.

Von Shakespeare's historisch-politischen Dramen gehören zehn der englischen und vier der römischen Geschichte an. In den englischen giebt er die Historie des ganzen Mittelalters Englands von den Zeiten der Magna Charta unter König Johann ohne Land im dreizehnten bis zur Consolidirung der Monarchie unter Heinrich VIII. im sechszehnten Jahrhundert. Die vier römischen Dramen gehören der Republik und der

Kaiſerzeit an. Shakespeare war der Dichter, dem es vergönnt war, wie er ſelbſt einmal ſagt: to show the very age and body of the time, its forme and pressure, das wahre leibhaftige Weſen, die Seele und den Körper vergangener Zeiten zu erblicken. In den hiſtoriſch-politiſchen Stücken hat er die erhabene Aufgabe gelöſt, die Geſchichte mit der Poeſie zu vermählen, die Wahrheit der Geſchichte durch den Zauber der Dichtung zu verklären. Shakespeare iſt ganz eigentlich der Dichter der Hiſtorie, der geſchichtlichen Handlungen und Begebenheiten im großen Zuſammenhange, während die alten Tragiker der Griechen nur die Dichter der vereinzelten heroiſchen That waren und auch die ſpaniſchen Dichter nicht über die Darſtellung des Effekts der heroiſchen Situationen hinauskamen. Shakespeare enthüllt uns durch die Poeſie, wie die äußerlich hiſtoriſch zur Erſcheinung gekommenen Fakten wurden, er läßt ſie vor unſern Augen entſtehen. Er führt uns die Thatſachen als organiſche Entwickelungen aus dem Innern der Charaktere heraus vor, ſie entfalten ſich gleichſam vor uns wie ein Prozeß der inneren Qualitäten und Potenzen der Charaktere. Alle Handlung wird in die Innerlichkeit dieſer Charaktere zurückgeführt und damit ihnen gänzlich ihre nur faktiſche Natur abgeſtreift. Die Poeſie giebt nicht die hiſtoriſche Wirklichkeit, ſie giebt eine reinere und höhere Wirklichkeit, ſie zeigt, wie das Einzelne aus dem Allgemeinen entſteht, ſie zeigt, wie die Dinge aus der inneren Nothwendigkeit der Charaktere vor ſich gehen. Darin liegt die Idealität der Poeſie

gegenüber der gemeinen Wahrheit der faktischen Realität. Shakespeare stellt die Geschichte dar, wie sie sich organisch entwickelt. Das aus der Tiefe weltgeschichtlicher Charaktere heraufquellende, aus diesem dunkeln geheimnißvollen Brunnen in die äußerliche Erscheinung heraustretende historische Leben in seinen innersten Athemzügen bloszulegen, das ist das Wesen der historischen Dramen Shakespeare's. Wie ein Magier beschwört er mittelst des Zauberstabs der Poesie die Gestalten seines Vaterlands und der großen Roma herauf und stellt sie uns vor Augen, wie sie dereinst leibten und lebten, durch allen Duft und Glanz, den die Poesie um sie legen kann, verherrlicht.

Unter den zehn englischen Dramen, Johann, Richard II. und III. und Heinrich IV., V., VI. und VIII. ist eine Stufenfolge zu unterscheiden, zuerst solche, wo der Stoff und dann solche, wo die poetische Zuthat überwiegend hervortritt. Am stoffartigsten componirt sind King John und die drei Abtheilungen von Henry VI. Dagegen ist bei Richard II. die idealische Verklärung am meisten vorschlagend: Richard II. ist ein seelenvolles Gemälde der verscherzten, aber im äußeren Sinken, an innerer Würde steigenden Majestät. Eben so ist in Henry IV. und V. der geschichtliche Stoff durch die poetische Freiheit der heitersten Komik verklärt. Aber Richard III. ist das grandioseste der Dramen aus der englischen Geschichte, dasjenige, in welchem Reelles und Ideelles, Besonderes und Allgemeines in vollendeter Durchdringung sich zusammenfinden.

Kein Volk hat etwas dem Aehnliches aufzuweisen, was Shakespeare in seinen Dramen der englischen Geschichte geleistet hat.

Keinem Volke hat ein anderer Dichter so ein großes Stück Historie, das viertehalbhundert Jahre seiner bewegtesten Vergangenheit umfaßt, in so meisterhaft vollendeter Darstellnng dramatisch vorgeführt. Diese englischen Dramen, die, wie gesagt, von König Johann ohne Land anheben und bis auf Heinrich VIII., den Vater der Königin Elisabeth, heruntergehen, bilden eine dramatische Galerie, die durch und durch von nationalem, englischem Selbstbewußtsein und englischem Selbstgefühle durchglüht ist, von jenem großen und stolzen Patriotismus, der noch jetzt die Männer und und Frauen dieser Insel erfüllt und sie zu einem glorreichen und mächtigen, freien Volk macht. Die schönste patriotische Empfindung durchdringt diese Dramen alle, die Empfindung, welche Shakespeare unter andern in König Richard II. durch den alten ehrenwerthen John von Gaunt, Herzog von Lancaster, vor seinem Sterben aussprechen läßt, wo England geschildert wird, als:

„Der Kön'ge hoher Thron, dies Scepter-Eiland,
Dies Land voll Majestät, der Sitz des Mars,
Dies zweite Eden, halbe Paradies,
Die Festung, die Natur sich selbst erbaut
Entgegen Ansteckung und Hand des Kriegs,
Dies glückliche Geschlecht, die kleine Welt
Der Edelstein, gefaßt in's Silbermeer,
Das allenthalben, wie ein Wall es schützt,

Es ſchirmet, wie ein Graben um ein Haus
Vor weniger beglückter Länder Neid,
Dies glückſelige Landſtück, dies Reich England"

Die zehn engliſchen Dramen ſtellen dar: die Kämpfe der Monarchie und der Feudal-Ariſtokratie im Mittelalter Englands und den endlichen Sieg der Monarchie, nach Beendigung des großen letzten Faktionenkampfs der Feudalariſtokratie in den Parteiungen der rothen und der weißen Roſe. In allen dieſen Dramen fallen, dem Geiſte der romantiſchen Poeſie gemäß, wie in allen älteren engliſchen Stücken, und wie im ganzen ſpaniſchen Theater, tragiſche und komiſche Scenen bunt durch einander. Die Harmonie, die innere Geſchloſſenheit und Uebereinſtimmung bewirkt aber bei Shakespeare die eigenthümliche neue Kunſtform, der Humor, der Ernſtes und Heitres zu einem Guße verarbeitet.

Das erſte Stück iſt:

1) König Johann.

Es iſt der König, der in der Geſchichte Johann ohne Land heißt, er ſtarb im Jahre 1216. König Johann eröffnet die dramatiſche Galerie der Stücke Shakespeare's aus der vaterländiſchen Geſchichte, er iſt gleichſam der Prolog dazu.

Shakespeare führt uns in Johann den Conflict des Staats und der Kirche vor, um den damals die Hauptentwickelung ſich drehte, und die Fäulniß in beiden Gemeinweſen. Auf der einen Seite läßt er

uns Johann's, des gemeinen Usurpators Ehrgeiz erblicken, der den rechtmäßigen Erben, seinen Neffen Arthur, Sohn von Johann's älterem Bruder Richard Löwenherz, von der Königskrone Englands verdrängt hat; auf der andern sehen wir Philipp's, Königs von Frankreich, selbstsüchtige Politik und zwischen diesen beiden tritt entgegen die geheime und arglistige Zügelführung des kaltberechnenden, verschmitzten päpstlichen Legaten Pandulf. In diese kämpfenden Elemente spielt rührend hinein Arthurs knabenhafte, unschuldigholde Anmuth und der erhaben-großartige Schmerz seiner stolzen Mutter Constanze über den Verlust dieses holden Knaben, den man ihr tödtet. Auf diese Catastrophe folgt der Abfall der Großen des Reichs, die sich mit Frankreich verbinden. Shakespeare zeigt uns in König Johann die Herrschsucht, den Eigennutz, die Treulosigkeit der weltlichen Lords der Insel, unter denen nur der Graf Salisbury als ein Mann von wahrer Ehre erscheint. Er zeigt ferner die sehr ungeistlichen Praktiken, Ränke, Verstellungen, anmaßenden Uebergriffe und achselträgerischen Parteilichkeiten der nur äußeren Glanz für die Kirche suchenden Bischöfe.

Namentlich aber zeigt er die Kurzsichtigkeit und Blindheit des Despotismus, der das Schwert gegen sich selbst schleift. Der Hauptconflikt, der hier zur Erscheinung kommt, ist der zwischen weltlicher und geistlicher Macht; die Macht der Kirche erscheint hier als Hauptmacht, die den Triumph davon trägt.

Berühmt ist die Stelle, wo der protestantische englische Dichter den Haß gegen das katholische Oesterreich ausläßt: Habsburg mit seiner schleichenden Priester- und Weiber-Politik war schon damals in allgemeinem Verrufe.

Der Bastard sagt zum Erzherzog, die Herren des Bliesordens verspottend:

„Du trägst ein Löwenfell, schäm' dich, leg's ab
Und häng' ein Kalbsfell um die schnöden Glieder."

Das Stück schließt mit dem Tode des Königs Johann, mit dem Abzuge des Dauphins von Frankreich, welchen die englischen Barone gegen Johann nach England gerufen hatten, es schließt mit den energisch-patriotischen Worten eines der Hauptheldenden des Stücks, Philipp Faulconbridge's, des Vetters des Königs Johann und Bastards von Richard Löwenherz,

„Nie lag dies England und es wird auch nie
Zu des Erob'rers stolzen Füßen liegen
Als, wenn es selbst geholfen sich verwunden.
Wir stehn, ob gegen uns die Welt auch sei,
Wenn England nur sich selber bleibet treu."

Das zweite Stück aus der englischen Geschichte ist:

2) König Richard II.

Richard II. ist der Sohn des in Frankreich auf dem Feldzug gestorbenen berühmten schwarzen Prinzen. Richard bestieg den englischen Thron im Jahre 1377. Ueber anderthalb Jahrhunderte liegen also zwischen ihm und König Johann. Richard II. ist also gleichsam ein zweiter Prolog', der nun in die eigentliche Hauptperiode der

Entwickelungsgeſchichte Englands, in die Geſchichte des großen Kampfs der Familien der rothen und weißen Roſe, der Häuſer Lancaſter und York überleitet. Wie Johann ſeine angemaßte Königswürde, ſeine „erborgte Majeſtät“ durch den Gebrauch von ſchlechten Mitteln, von Mord und Treubruch, verliert, ſo verliert Richard ſein gutes Recht auf die Krone durch den ſchlechten Gebrauch dieſes Rechts. Richard iſt ein leichtſinniger König, er iſt von Günſtlingen umgeben und verführt, er verdirbt das Königreich durch Verſchwendung. Die Strafe kommt ihm über den Hals, als er willkürlich und eigenmächtig ſeines Vaters Bruderſohn, dem Heinrich Bolingbroke, Lehen und Gut entzieht. Dieſer Heinrich iſt der Sohn des Herzogs von Lancaſter, des alten John von Gaunt, der als ein Muſter ritterlicher Biederkeit erſcheint. Er und der Biſchof von Carliſle, derſelbe, dem Shakespeare den Sinn des Satzes: Aide toi, et le ciel t'aidera faſt mit gleichen Worten in den Mund legt, ſind die edelſten Charaktere im Richard II. Carliſle iſt, während York neutral bleibt, der dem König treu zur Seite ſtehende Diener, der rückſichtslos die Wahrheit an ihn bringt, dem Uſurpator in offener Verſammlung ſich entgegenſtellt und ihm Achtung abnöthigt. Dieſer neue Uſurpator iſt Heinrich Bolingbroke, ein geheimer, klugverſchlagner Herr, der in der Verbannung zeither gelebt hat. Er kehrt nach ſeines Vaters Tode nach England zurück, um mit den Waffen in der Hand vom König ſein Erbtheil, das dieſer ſich angemaßt hat, zurückzufordern. Der König, der unglückliche aber in ſeinem

Unglück von Shakespeare so liebenswürdig dargestellte König, wird von seinen Baronen verlassen, gefangen, und endlich zur Entsagung genöthigt. Der listige und gleisnerische Bolingbroke wird darauf, als Heinrich IV., zum Thron von England erhoben und das Stück endigt damit, daß er König Richard aus dem Wege räumen läßt durch Mörder.

König Johann und Richard II. waren tieftragische Stücke, Tragödien im eigentlichen Sinne des Worts. Die nun folgenden zwei Stücke:

3. 4) König Heinrich IV. erster und zweiter Theil

nähern sich mehr dem Lustspiel, dem heroischen Lustspiel.

Diese beiden Stücke, die zwischen 1596 und 1598 geschrieben wurden, machten entschiedenes Glück und durch dieses Glück für das ganze englische Theater Epoche. Mit ihnen kam zuerst, statt des noch immer mehr kunstgerechten und gelehrten Dilettantismus, der die Bühnenstücke beschafft hatte, ein natürlich frischer, schwungvoller und freier Zug und Ton in die Theaterdichtung. In Heinrich IV. ist die heitre Luft des ritterlich-romantischen Mittelalters abgespiegelt im Aufstande der Percys, der ehemaligen Freunde und Förderer dieses Königs, des ersten Königs vom Hause Lancaster. Die Anmaßung der rebellirenden Barone steht hier der Anmaßung des Königs gegenüber, der die Krone usurpirt hat. Aber die Klugheit des Königs siegt über die Tapferkeit der Barone. Die gefeierten Helden sind die edeln Percy's, Grafen

von Northumberland, Vater und Sohn, vor allem Henry Percy, der Sohn, genannt Hotspur, der Heißsporn, die Blume der Ritterschaft Englands. Neben ihnen stehen ihre Vettern, der abergläubische Owen Glendower und der weichliche Edmund Mortimer, Grafen von March. Der Mangel an Einheit im Plane ihres Aufstands macht die furchtbare Rebellion gegen den staatsklugen König, so unbeliebt er ist, scheitern. Der Heißsporn, im ersten Theil des Stücks die Seele der Opposition, rebellirt gegen den listigen König Heinrich, den Louis Philipp damaliger Zeit, den diplomatischen „König des Lächelns," wie er ihn nennt und seinen Sohn, den Prinzen von Wales, der dem Heißsporn ein „wüster Wirthshausheld" ist, um „die süße" Rose Richard's zu rächen. Aber er fällt in der Schlacht bei Shrewsbury von des funfzehnjährigen Wirthshausheldens Hand. Wie in König Johann die kirchliche Macht hauptsächlich sich hervorhebt, in Richard die königliche Macht in ihrer Bedeutung, so tritt im ersten Theil Heinrich's IV. die Macht des Adels, das Ritterthum in seiner Herrlichkeit auf. Der Prinz von Wales ist aus der Förmlichkeit und Steifheit des Hofes seines Vaters in die lustige Gesellschaft des unvergleichlichen Sir John Falstaff und seiner Gesellen geflüchtet und die komischen Scenen mit diesen Cumpanen nehmen neben den politischen und heroischen Vorgängen die Hälfte des Raums ein, sowohl im ersten als zweiten Theil des Stücks. Den zweiten Theil des Stücks füllt die Geschichte des Aufruhrs des alten

Grafen von Northumberland, des Vaters des Heißsporn und Lord Scroop's, Erzbischof von York, und der Unterdrückung desselben, in Folge deren der Erzbischof hingerichtet wurde, als der erste Prälat Englands, dem dieses Schicksal wiederfuhr — sodann kommt die Krankheit und der Tod des Königs, in der die herrliche Stelle besonders ausgezeichnet ist, wo der Prinz von Wales, der seinem schlafenden Vater, den er für todt hält, die Krone weggenommen hat, in einer rührenden Rede demselben die Beweise seiner aufrichtig kindlichen Gesinnung niederlegt. In diesem Stücke wird der Wirthshaushelb, der Prinz von Wales, ein anderer Mann, wie später Friedrich der Große auch ein anderer Mann wurde. Er gelobt seinem sterbenden Vater: „der ungläubigen Welt die edle Aenderung, die er will, zu zeigen," er verbannt Falstaff und seine Gesellen vom Hofe, das Stück endigt mit seiner Krönung in Westmünster und mit der Perspektive auf den großen französischen Krieg, den sein Vater ihm noch anräth, „um die schwindligen Gemüther zu beschäftigen."

In beiden Theilen des Heinrich IV. ist der originellste Charakter neben den drei Haupthelden, dem König, dem Prinzen und Heißsporn, **Falstaff.** Falstaff ist ein später erst substituirter Name, früher hieß die komische Figur Sir John Oldcastle, bis Lord Cobham, ein Nachkomme dieses würdigen Mannes, der unter Heinrich V. als eifriger Wiclefit starb und zu Shakespeare's Zeit als ein protestantischer Märtyrer galt, dagegen Einsprache that — worauf

etwa 1598 der Name Fallſtaff ſubſtituirt wurde. Im Epilog zu Heinrich IV., zweiter Theil, heißt es deßhalb:

„Der Verfaſſer wird die Geſchichte fortſetzen, wo dann Fallſtaff vor Schweiß ſterben wird, wenn er anders nicht durch euer hartes Urtheil bereits umgebracht iſt. Denn Oldcaſtle ſtarb als Märtyrer und dies iſt nicht der Mann.“

Es exiſtirt ein apokryphiſches Stück Shakespeare's: Sir John Oldcaſtle, das die Geſchichte jenes als Wicleſiten verfolgten Märtyrers gibt. Falſtaff iſt ein Charakter, den Shakespeare mit dem pikanteſten Zauber der Natürlichkeit ſo recht con amore ausgeſtattet hat und der ſeitdem ſtehende Figur der engliſchen Bühne ward, nebſt zwei andern Figuren, dem Fähndrich Piſtol, dem Prototyp des grundfalſchen und erzfeigen Schwadroneurs und Renommiſten und dem Richter Shallow, dem geſchwätzigen, hohlen, pedantiſchen, beſtechlichen, knauſerigen, lügenhaften Erzſchelm. Falſtaff ſagte mit ſeinen Witzen, mit ſeinen ganz nackt hingeſtellten, unverſchleierten Poſſenreißereien der Königin Eliſabeth dergeſtalt zu, daß, wie man wiſſen will, Shakespeare auf ihren Wunſch ihn zu dem eigentlichen Helden eines beſonderen Stückes, des Luſtſpiels: „die luſtigen Weiber von Windſor“ machen mußte. Am engliſchen Hofe hatte jene derbe, nackte Sprache damals nichts Anſtößiges, die Königin ſelbſt ſoll zuweilen wie ein Matroſe ſich ausgedrückt haben, man erzählt unter andern, ſie habe nach einer Audienz, wo ſie lateiniſch zu reden genöthigt war, geäußert: „Death, I had almost forgot my old rotten latin.“ *)

*) „Schwerenoth, ich hatte beinahe mein altes verfaultes Lateiniſch vergeſſen.“

Auf Heinrich IV. folgt:

5) Heinrich V.

Heinrich V. tritt in dieſem Stücke auf, umgewandelt aus dem wüſten Wirthshaushelden, der er war, in einen kräftigen, weiſen und frommen, wahrhaft königlichen Helden. Der kurze toll und luſtig durchlebte Carneval iſt aus: es kommt jetzt die ernſte königliche Faſtenzeit. In dieſer Faſtenzeit hören wir auch vom Tode Falſtaff's, den die Frau Wirthin Hurtig im zweiten Acte berichtet. Heinrich V. iſt augenſcheinlich der Lieblingsheld Shakespeare's. Das Stück ſpielt zumeiſt in Frankreich, es ſiegt der Held Heinrich bei Azincourt, die höchſte patriotiſche Verherrlichung der glorreichen Waffen Englands iſt hier die Seele der Handlung. Das Stück endigt mit der berühmten Liebeswerbung in zwei gerädbrechten Sprachen, der unvergleichlichen Kußſcene zwiſchen dem engliſchen Heinrich und dem franzöſiſchen Käthchen, der Tochter des Königs von Frankreich. Der engliſche Heinrich, der geradeaus wie ein Soldat ſpricht, ſagt zu dem lieblichen Käthchen: „Die Engel ſind dir gut, denn du biſt gut und ſchön, wie ein Engel," worauf ſie ihr Hoffräulein Alice fragt: „Que dit il? Que je suis semblable à les anges? O bon dieu! les langues des hommes sont pleines de tromperies.." Heinrich verſichert ihr, ſie ſei „la plus belle Katharine du monde, mon très chére et divine déesse." Sie erwiedert engliſch: „Eure Majesté aben fausse franzöſiſch genug, um zu betrügen die plus sage demoiselle, die ſein

en France.“ Darauf will er ſie küſſen, aber Käthchen hält ihm entgegen: „Les dames et demoiselles, pour être baisées devant leur noces, il n'est pas la coûtume de France.“ Aber Heinrich meinte: „Strenge Gebräuche müſſen ſich vor großen Königen beugen. Wir Käthchen, wir machen die Gebräuche. Alſo geduldig und nachgiebig“ und damit umarmt er die ſchöne goldene Lilie Frankreichs. Das Stück endigt mit der Ausrufung der Vermählung, der Ausrufung des engliſchen Königs als des Königs von Frankreich très cher fils, et héritier de France.

Die drei Stücke, die nun folgen:

6. 7. 8) Heinrich VI. erſter, zweiter, dritter Theil

ſind wieder eigentliche Trauerſpiele. Den erſten Theil Heinrich's VI. füllen vorzüglich die Kriegsvorgänge in Frankreich; Jeanne d'Arc tritt auf, und zwar anfangs rein und heldenmüthig, dann verderbt durch Eitelkeit und Wolluſt, ſie ſtirbt durch die Engländer als Here. Talbot, dieſer eiſerne engliſche Kriegsmann, und ſein Sohn Johann ſtehen der franzöſiſchen Jungfrau gegenüber. Eine der ſchönſten Scenen iſt der Abſchied Talbot's von ſeinem Sohne am Schluß des vierten Acts. Das Stück umfaßt etwa zwanzig Jahre, vom Tode Heinrich's V. bis zur Verlobung Heinrich's VI. mit Margaretha von Anjou. Der zweite Theil Heinrich's VI. umfaßt die Geſchichte von zehn Jahren, von der Vermählung Heinrich's bis zur Schlacht bei St. Albans. Es treten hervor als Glanzſcenen: die der Gefangennahme Humphrey Gloſters, des

wackern, redlichen Protectors von England und die Consequenzen seiner Ermordung; die einzig furchtbare Todesscene am Schluß des dritten Acts ist die des in seiner verruchten geistlichen Herrschsucht dargestellten boshaften Cardinals von Wincheſter Beaufort; der Abschied der englischen Königin Margarethe von Anjou, des „Amazonenweibes, der Wölfin von Frankreich" von ihrem geliebten Günstling Suffolk, dem trotzigen, hochfahrenden Aristokraten, der die englischen Eroberungen in Frankreich verkauft und verbannt wird und dessen heroischer Untergang auf dem Meere durch die Corsaren; und ganz besonders der ungemein anschaulich sich heraushebende wilde Volksaufruhr des Irländers Jack Cade, auf Anstiften des alten Herzogs von York.

Der dritte Theil Heinrichs VI. ist die grausige Darstellung des Parteikampfes der beiden Häuser der Rosen, eine Folge und Kette von Verrath, von Gewaltthätigkeiten, von Blutvergießen. Als die Hauptmomente werden vorgeführt: die Erwählung eines York-Königs in der Person des alten Herzogs von York, entgegen dem Lancaster-König Heinrich VI., die Schlachten bei Wakefield, wo der alte Herzog von York, bei Townton, wo Lord Clifford fällt, die Hauptstütze des Hauses Lancaster, sodann die Heirath des York-Königs Eduard's IV. mit Lady Grey. Bei dieser Heirath wird Graf Warwick, der Königsmacher und Volksliebling, die Hauptstütze des Hauses York, der für König Eduard in Frankreich um Bona, Schwester des Königs Ludwig XI. geworben

hatte, so compromittirt, daß er von York abfällt und wieder zu Lancaster sich wendet. Der York-König Eduard IV. wird abgesetzt, siegt aber bei Barnet, wo Warwick fällt. Der Lancaster-König Heinrich VI. und dessen Sohn, der Prinz von Wales werden ermordet. Das Stück umfaßt die Geschichte von den sechszehn Jahren 1455—71. Zwei der schönsten Scenen desselben sind der Tod des alten Herzogs von York und dessen letzte Rede am Ende des ersten Acts und die Klage des milden Königs Heinrich VI. im zweiten Acte, wo er sich im Schlachtgetümmel auf den Hügel niedersetzt und sich sehnt, ein Hirte zu sein, dieselbe Scene, wo gleich, nachdem der König seine Klage vollendet hat, erst ein Sohn, der seinen Vater und dann ein Vater, der seinen Sohn erschlagen hat, auftritt.

In dem milden, sanften, unschuldigen aber schwachen Heinrich VI. der nur neun Monate alt, die Kronen von England und Frankreich empfangen hatte, werden die Vergehungen seines listigen Großvaters Heinrich IV. des ersten vom Hause Lancaster, heimgesucht, die fast heilige Unschuld dieses letzten Königs von der rothen Rose, vom Hause Lancaster, wird durch den Herzog von Gloster, dem späteren Richard III. und den andern Prinzen des Hauses der weißen Rose, York, gemordet. Die Barone des Landes sind zwischen beiden Rosen getheilt, unter ihnen ragt besonders Graf Warwick, der Königsmacher, hervor, der wie gesagt, von der weißen zur rothen Rose zurücktritt, bis er in der Schlacht bei Barnet fällt. Eduard IV., Sohn

Yorks, behauptet als der erste dieses Hauses den Thron von England.

Die drei Stücke Heinrich VI. sind frühere und deßhalb schwächere Stücke Shakespeare's, es waren die ersten, in denen er sich in der Darstellung historischer Charaktere versuchte. Sie sind schwach, wenn man von Schwäche bei einem so urkräftigen Geiste, der nirgends seine Genialität verleugnen kann, sprechen darf. Es ist im Ganzen, außer den hervorragenden Glanzscenen, weniger Poesie und Leidenschaft, mehr Schwulst und Wortfülle in Heinrich VI., es fehlt auch an Einheit der Handlung und an durchgehendem Interesse.

Das nun folgende Stück:

9) Richard III

ist dagegen wohl das grandioseste unter den historischen Stücken Shakespeare's. Schiller nennt es „eine der erhabensten Tragödien, die er kenne, dem kein anderes Shakespeare'sches Stück den Rang streitig machen könne und das besonders an die griechische Tragödie erinnere." „Die großen Schicksale, sagt er, angesponnen in den vorhergehenden Stücken, sind darin auf eine wahrhaft große Weise geendigt und nach der erhabensten Idee stellen sie sich neben einander. Daß der Stoff schon alles Weichliche, Schmelzende, Weinerliche ausschließt, kommt dieser hohen Wirkung sehr zu statten; alles ist energisch darin und groß, nichts Gemeinmenschliches stört die rein ästhetische Rührung und es ist gleichsam die reine Form des Tragischfurchtbaren, was man genießt. Eine hohe Nemesis wandelt durch das

Stück in allen Gestalten, man kommt nicht aus dieser Empfindung heraus vom Anfang bis zu Ende." Richard III. ist die grandiose Darstellung des dämonischen Egoismus eines Tyrannen. Der entsetzliche, an Leib und Seele bucklige Richard Gloster hat den milden, fast zarten Heinrich VI. und dessen ältesten Sohn, Eduard, Prinzen von Wales, getödtet, er läßt nun auch seinen Bruder, den Herzog von Clarence und die beiden Kinder seines Bruders König Eduard IV. sterben, um selbst König zu werden. Richard III. ist meisterhaft geschildert in seiner tiefen Bosheit und Hinterlist und in seiner capitalen Heuchelei. Aber neben diesen bösen Qualitäten macht sich doch noch eine Kraft und Größe geltend, der man die Bewunderung nicht versagen kann. Unverkennbar ist es, daß Richard der geistig bedeutendste und mächtigste Mensch unter allen seinen Umgebungen ist. Man erkennt in ihm einen gewandten, schlangenklugen Verstand, der mit der Gewalt der Rede die Gemüther zu verführen und zu bethören und wider Willen so zu sagen seinen Zwecken dienstbar zu machen versteht, er besitzt jenen penetranten Weltverstand, der klar die Menschen und die Dinge durchschaut. Mit der eminentesten Ueberlegenheit versteht es dieser privilegirte Menschengeist die schwachen Seiten der Menschen auszubeuten und für seine perfiden Zwecke zu verbrauchen. Eine todesmuthige Tapferkeit begleitet ihn bis zu seinem Ende, selbst noch mitten im Gericht der innern Verzweiflung. Aber alle die großen und herrlichen Eigenschaften, die in ihm liegen, werden

von ihm rückſichtslos in dem Dienſt der furchtbarſten Selbſtſucht verwandt. Unverhüllt und nackt treten ſeine Bosheit, Hinterliſt und Heuchelei in den einſamen Monologen hervor, die er auf dem Theater hält. Er ſagt es im erſten Monologe:

Ich bin gewillt, ein Böſewicht zu werden.

Richard iſt mit vollem Willen und Bewußtſein Tyrann, Tyrann auf ſeine eigene Hand: „I am myself alone," ſagt er ausdrücklich. Der tiefſte Grund ſeines Zornes und Grimmes iſt die Entſtellung, die die Natur ihm hat wiederfahren laſſen. Er iſt bucklig und hinkend. Er iſt von der Natur verwahrloſt, betrogen und ausgeſtoßen; auch er empört ſich nun gegen ſie, gegen alles Geſetz und Recht und gegen alle Liebe. Schon im dritten Theil Heinrichs VI. hat er Act 5, Scene 6 geſagt:

Weil denn der Himmel meinen Leib ſo formte,
Soll ähnlich ihm, den Geiſt die Hölle krümmen.
Ich habe keinen Bruder, gleiche keinem,
Und Liebe, die Graubärte göttlich nennen,
Sie wohn' in Menſchen, die einander gleich ſind.
Und nicht in mir, ich bin ich ſelbſt allein.

Ausgeſtoßen von der Liebe wirft er ſich in die entgegengeſetzte Welt des egoiſtiſchen Ehrgeizes. Dieſer Ehrgeiz packt alles und verwendet es zu ſeiner Befriedigung als Mittel. Aber die Befriedigung, die er ſucht, findet er nicht, auf dem einſamen Felſen ſeines Egoismus, an dem er nach allen Stürmen landet, trifft er nur das Gefühl der Oede. Unübertrefflich iſt die dämoniſche Gewalt, die dieſer bucklige, hinkende König über ſeine ganze Umgebung und namentlich über die

Frauen ausübt, in den beiden berühmten Werbescenen geschildert. Gleich im Anfang des Stückes wirbt er um die Hand der Lady Anna Warwick, der Wittwe des von ihm getödteten Prinzen von Wales, und zwar in dem tragischen Momente, wo diese eben das Leichenbegängniß ihres Gemahls über die Bühne hinführt; trotz dem, daß die Unglückliche im Anfang entsetzt sich von ihm abwendet, ihm flucht, sogar nach ihm ausspuckt, reicht sie ihm zuletzt dennoch ihre Hand. Indem Richard mit der Beredsamkeit erheuchelter Liebesgluth ihr schmeichelt, bethört er die eitle leichtfertige Frau. Mit derselben dämonischen Gewalt gelingt es Richard sodann noch später, indem er hier auf den Ehrgeiz wirkt, als König spricht und königliche Macht zu theilen verheißt, die Königin Elisabeth, die Mutter der von ihm gemordeten jungen Prinzen, der Söhne Eduard's IV. zu überreden, ihm die Hand ihrer Tochter Elisabeth zuzusagen. Es ist dies die Elisabeth, die später wirklich jenen Heinrich, Herzog von Richmond, einen der wenigen noch lebenden Nachkommen des alten Gaunt von Lancaster, heirathet, durch welchen Richard III. bei Bosworth besiegt ward. Richard fällt bei Bosworth durch Richmond's Hand. Vor der Schlacht noch hält er den unübertrefflichen Monolog, der die Qualen der Verzweiflung schildert mit einer Tiefe der Poesie, wie sie kein anderer Dichter geschildert hat. Richard ist durch sich selbst gerichtet. Denn er sagt, nachdem er alle äußeren Erfolge erlangt hat, aber doch der innern Mahnung, des Bedürfnisses nach Liebe, das er in seinem colossalen

Egoismus immer zeither von sich abgewehrt hat und das nun zurückkehrt, nicht Herr werden kann:

„Ich muß verzweifeln. Keine Creatur
Liebt mich und sterb' ich, so bedauert mich
Nicht eine Seele. Warum sollten, sie's?
Hab' ich doch kein Erbarmen mit mir selbst."

Mit den berühmten Worten, in denen der Muth der Verzweiflung nur noch um das nackte Leben kämpft:

„Ein Pferd, ein Pferd! mein Königreich dafür!"

geht er in die Todesschlacht mit Richmond. Darauf erfolgt der Tod, und zwar nur als äußere Bewahrheitung der schon vollendeten innern Zerstörung. Aeußeres Gericht trifft mit dem innern Gericht zusammmen.

Richard ist unverkennbar ein ungemein großer historischer Charakter. Er steht auf dem blutigen Boden des durch die Rosenkriege zerrütteten Staats von England und greift nach der Krone desselben. Indem er darnach greift, erscheint er als die Nemesis des bürgerlichen Krieges, als der rächende Weltgeist, der die Häupter wegrafft, die sich in der langen Entartung aller politischen und sittlichen Kräfte mit Verbrechen bedeckt haben. Durch ihn wird der mittelalterliche Staat in seiner Ausartung vollends vernichtet, er macht dem heillosen Factionenkampf endlich ein Ende. Aber freilich geschieht es durch Verbrechen wieder, daß Richard die Monarchie auf die Zersplitterung der Feudalaristokratie pflanzt. Und er selbst, als die Pestbeule, worin die langgegohrne Eiterung giftig aufbricht, muß nothwendig in diesem Regenerations-

proceſſe zu Grunde gehen, denn das Verbrechen muß ſeine Strafe finden. Nachdem Richard die blutige Arbeit vollbracht hat, wird er, ein ſchlimmes Werkzeug zu dem guten Zwecke, wie Gott es immer in ſeiner weiſen Weltregierung macht, von dem Schauplatze weggeſchleudert.

Richard III. iſt ein Stück, das eine Ueberfülle der glänzendſten Scenen darbietet. Im erſten Act treten hervor: Richards Anſchlag auf den Tod von Clarence, deſſen furchtbar ſchöner Traum im Tower vom Graus der Meerestiefe und der Hölle und die herrliche Scene mit den Mördern, durch die er fällt, Richard's erſte Werbeſcene mit Lady Anna und die ſchreckliche Fluchſcene der alten Wittwe Heinrichs VI., Margarethe von Anjou. Im dritten Acte ſind die Hauptſcenen: die der Verurtheilung des Oberkämmerers Lord Haſting's durch Richard und die der Kronübernahme deſſelben. In den vierten Act fällt der Mordanſchlag gegen Eduard's Kinder und die zweite Werbeſcene Richard's mit Lady Eliſabeth. Der fünfte Act iſt der grandioſeſte von allen, Glanzpunkte deſſelben ſind die Geiſtererſcheinungen der von Richard Gemordeten vor deſſen und Richmond's Gezelten, Richmond's überaus ſchönes Gebet, Richard's furchtbarer Verzweiflungsmonolog, und die Anrede beider Fürſten an ihre Heere.

Der Untergang Richard's III. war das Ende der Kämpfe, durch welche der mittelalterliche Feudalſtaat ſich in England ſelbſt zerſtörte. Auf dem durch den heißen Kampf der Roſen kahl gemähten, blutgedüngten Boden blühte nun mit Richmond, als König Heinrich VII.

genannt, der die Rosen vereinigte, die neue Ordnung der Dinge auf, die Monarchie triumphirte. Der trotzige Adel hatte sich erschöpft und aufgerieben, was übrig blieb, wurde in der Schule des Hoflebens gezähmt, eine strengere Rechtspflege und Verwaltung sicherte den neuen verständig geordneten Staat, die moderne Monarchie. Diese moderne Monarchie, die verständige-politische Monarchie ersetzt jetzt die Stelle des romantisch-poetischen Feudalstaats. Und dieses Ziel ist es, auf welches Shakespeare mit seinem letzten Stücke hinsteuert:

10) König Heinrich VIII.

Die Regierung Heinrich's VII. war wohl zu prosaisch, als daß sie eine poetische Auffassung zugelassen hätte. Die neue Monarchie, welche nach den allerdings furchtbar blutigen Kämpfen, mit denen das Mittelalter in England ausging, Ruhe verschafft hat, ist die Liebe und die Begeisterung Shakespeare's, sie glänzt bei ihm noch im vollen Glanze der Romantik, aber zugleich ist sie bei ihm die klare Ueberzeugung einer wohlverstandenen Politik, welcher sich die Ordnung, der Frieden, als ein unabweisbares Bedürfniß darstellt. Die neue, organisirte Monarchie ist Shakespeare poetisch und politisch zugleich Ideal. Dieses Ideal verherrlicht er in Heinrich VIII.

Heinrich VIII. ist der Sohn jenes Heinrich VII., der die Rosen vereinigt hat. Das Stück trifft in den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts. Es bildet gleichsam den Epilog zu der Galerie der englischen

Dramen. Die Persönlichkeit Heinrich's VIII., des Mannes der sechs Frauen, des Metzgers, wie ihn seine Zeitgenossen nannten, ist begreiflich, da er Vater von Shakespeare's großer Gönnerin, der Königin Elisabeth war, von ihm mit Absicht verschönert, im besten Lichte, doch nicht gegen die Wahrheit dargestellt worden. Das Stück ist ein Hofstück, wir sehen die verfeinerten Formen des in moderner Politik, diplomatischen Intriguen und höfischen Ceremonien sich hinbewegenden Hofes, der zum modernen Despotismus sich schon zuneigt. Wir sehen, wie die Günstlinge, die Minister zu ihrer Macht kommen und wie sie, nachdem sie andere haben stürzen helfen, selbst gestürzt werden.

Der Fall des ehrgeizigen Cardinalministers Wolsey ist der Hauptinhalt Heinrich's VIII. Die Scene nach dem Fall, als die um Wolsey versammelten Lords über sein Unglück sich freuen und er im edlen Stolze seines Schmerzes, trotz gebrochenem Herzen noch seiner Kraft den schadenfrohen Feinden gegenüber Herr wird, und ihnen in dieser Stimmung sein ganzes Gefühl ausspricht — dann die Scene mit seinem Diener Cromwell, wo er ihm die schöne Rede gegen den Ehrgeiz hält und väterliche Lehren ihm giebt, sind die Glanzscenen des Stücks. Haupttendenz desselben ist die Verkündigung der Geburt der Königin Elisabeth. Damit führt Shakespeare die Geschichte Englands gleichsam bis in seine Tage hinein, soweit als sie fortzuführen war.

Nächst diesen zehn Stücken aus der englischen Geschichte hat Shakespeare noch vier aus der römischen hinterlassen. Es sind dies: Coriolan, Julius Cäsar, Antonius und Cleopatra und Titus Andronicus. In den römischen Stücken ist mit derselben Meisterschaft der Conflikt der feindlichen Elemente, die den Untergang der Römerwelt herbeiführten, geschildert. Das große Staatsleben in der ewigen Roma steht vor uns in vier grandiosen Bildern, von denen drei aus der reifsten, besten Zeit des Meisters sind. Sämmtliche vier Stücke sind mit den treuesten, wahrsten und frischesten Farben gemalt. Sogar die Sprache, die durch die gediegenste Einfachheit sich hervorhebt, und in der mit kurzen, gedrängten Sentenzen die großen römischen Staatsgedanken ausgesprochen werden, ist ächt römisch gehalten. Jene Einfachheit und Gedrängtheit der Sprache unterscheidet sich recht bemerkbar von der Sprache in den Stücken aus der englischen Geschichte, die hier ungleich flüssiger, wortreicher und schwunghafter gehalten sich darstellt. Die vier römischen Stücke fixiren gleichsam die vier Hauptmomente in der Entwicklung der weltbeherrschenden Stadt, den Kampf zwischen der Aristokratie und Demokratie (diesen giebt Coriolan), die Entstehung der Monarchie (in Cäsar), den Kampf um diese Monarchie (Antonius und Cleopatra) und die grausenhafte Entartung der letzten Zeiten des durch den Eindrang der gothischen Barbaren aufgelösten Kaiserthums (Titus Andronicus).

11) Coriolan

giebt den Kampf der beiden Hauptparteien der römischen Republik, der Aristokratie und Demokratie. Als ächter Engländer hat in diesem Stücke Shakespeare die adelige Verachtung der unwissenden Volksmenge aufs Stärkste ausgesprochen. Im bittersten Spotte gießt Coriolan sich über jenes Volk aus, das die Majestät spielen will, aber nicht kann und als er bei ihm fürs Consulat werben muß, geschieht es ihm, daß er die verachteten Leute nur verhöhnt. Coriolan, der überstolze Patrizier, stürzt sich aber durch diesen Trotz, das Volk, „das Thier mit vielen Köpfen", wie er es nennt, stößt ihn mit Hörnern von sich weg, er geht in die Verbannung zu den Feinden der Römer, zu den Volskern. Der unbändige Mann, der sich verbannen ließ, um seinen Landsleuten auch nicht im Erlaubten nachgeben zu müssen, muß es nun erfahren, wie er gerade bei den Fremden in viel größeren Dingen nachgeben müsse, bei den Fremden, welche natürlich nicht einmal diese Nachgiebigkeit der stolzen Römerseele irgendwie anerkennen wollen, noch es können. Coriolan zieht mit den Volskern gegen „die Handwerker", wie er das Volk von Rom nennt. Vor der Stadt tritt ihm seine Mutter, die große Volumnia, in ihrer römisch stolzen, mütterlichen Würde entgegen. Sie setzt das Naturgefühl zu ihr zur Bekämpfung seines starren Trotzes in Flammen und hemmt seinen Racheplan damit. Nachdem er einen für die Volsker ehrenhaften Frieden abgeschlossen hat, ermorden ihn die Fremden.

Coriolan iſt aus der reifſten ſpäteſten Zeit Shakespeare's. Die Compoſition iſt faſt überſtürzt, ſchwungvoll hingeſchüttet, wie die Leidenſchaft des Helden, der Stoff ſcheinbar ohne rechtes dramatiſches Zuſammengehen an einander gereiht, manchmal epiſch auseinander gedehnt und dann wieder willkührlich zuſammengezogen, ganz ſo wie der zähe Trotz und die jählings auflodernde Willkühr Coriolan's. In der pſychologiſchen Entfaltung der Hauptgeſtalt erkennt man die volle Meiſterſchaft des großen Dichters zur glücklichſten Zeit ſeiner höchſten Kraft. Auf Coriolan folgt:

12) Cäſar.

Wie Heinrich IV. unter den engliſchen Dramen, machte unter den römiſchen hauptſächlich Cäſar auf der engliſchen Bühne Glück. Cäſar iſt wohl das grandioſeſte unter den römiſchen Dramen, wie Richard III. das grandioſeſte unter den engliſchen Dramen iſt. Dem Charakter ſeiner Helden entſprechend, iſt es auch eins der in der Form ganz harmoniſch componirten Dramen Shakespeare's. Cäſar iſt die Verherrlichung der Herrſcher-Majeſtät, die in dem Genie ruht. Cäſar iſt der unwiderſtehliche Herrſcher, der alle Gemüther unterjocht. Ein Zauber der Hoheit geht von ihm aus, der ihm den Weg zur Monarchie Roms leicht und ſicher zu ebnen verheißt. Cäſar iſt unter den hiſtoriſchen Stücken das kürzeſte, aber wir werden mitten in das ganze römiſche Staats-, Volks- und Familienleben hinein verſetzt. Was auf dem Forum, was auf den Straßen Roms, was in den Häuſern

gesprochen und gethan wird, ist so beschaffen, daß es uns in das innerste Wesen und Getriebe jener Menschen blicken läßt, denen Cäsar sich zum Oberherrn geben wollte. Trotz seiner Allgewalt über das Volk fällt Cäsar unter den Dolchstichen jener erbitterten Republikaner, die ihm lange nachgerechnet und deren Gefährlichkeit Cäsar instinctiv recht wohl erkannt hatte, indem er von Cassius meinte: „Wär' er nur fetter!" Die Leichenrede Marc Anton's, des Erben Cäsar's, für den großen Cäsar gegen den „ehrenwerthen Mann", den Mörder Brutus, ist ein Meisterstück der Eloquenz. Sie hat die Folge, daß die ganze Liebe des Volks zu dem großen Cäsar zurückkehrt. Das Stück endigt auf dem Felde von Philippi, wo Cassius und Brutus vor der Schlacht die berühmte Streitscene haben und dem Brutus Cäsar's Geist erscheint. Brutus und Cassius fallen in der Schlacht, die letzten Römer. Sie und ihre Sache fiel, weil die Begeisterung und der energische Wille des Volkes, für das sie handelten, nicht mit ihnen war. Merkwürdig ist, daß das Stück Cäsar heißt, der nur dreimal auftritt. Der Hauptcharakter ist offenbar Brutus. Nächst Brutus ist aber das römische Volk die Hauptperson, die im Vordergrund der Handlung steht, wie Justus Möser in der Abhandlung über deutsche Sprache und Literatur sagt: „ein aufgebrachtes Volk, bei dem alle Muskeln in Bewegung sind, dem die Lippen zittern, die Backen schwellen, die Augen funkeln und die Zungen schäumen — mitunter sieht man einen hämischen Kerl, welcher dem armen Cinna, der ihm zuruft, er sei nicht Cinna, der

Mörder Cäsar's, sondern Cinna der Dichter, seiner elenden Verse halber das Herz aus dem Leibe reißen will — diese Löwen, Tiger und Affen, die Antonius mit der Macht seiner Beredsamkeit, insbesondere „mit den fünfundsiebzig Drachmen im Testamente Cäsar's, jedem Einzelnen vermacht“ und mit dem Spaziergang in den von Cäsar ebenfalls vermachten Gärten, gerade gegen die Befreier Roms führt, zu deren Unterstützung sie sich versammelt hatten.

13) Antonius und Cleopatra

schildert den Kampf um die Monarchie zwischen den beiden Triumvirn Antonius und Octavianus, die früher gemeinschaftlich bei Philippi gegen Brutus und Cassius gesiegt hatten. Für sie beide zugleich ist jetzt nicht mehr Raum in der römischen Republik, obgleich sie damals bereits fast die ganze cultivirte Welt umspannte. Die allmächtige Leidenschaft des ungestümen Antonius zu der wild- und glühend liebenden aber zugleich auch treu- und glaubenslos verrathenden Cleopatra von Egypten, ist der Hauptfaden, der sich durch das Stück zieht, sein Hauptinhalt. Antonius hat sich Cleopatra's Armen entwunden, er ist nach Rom zurück gegangen, er hat hier die Schwester des Octavianus, die einfache-häusliche Octavia, geheirathet. Aber er kann doch der Bezauberung der feinen, stolzen, orientalisch-glühenden und siegprangenden Cleopatra, dieser schönsten Coquette des Alterthums, nicht entkommen. Durch einen moralischen Machtruck der alten Thatkraft wiedergegeben, thut er einen Rückfall,

aus den Armen Octavia's eilt er bei Actium wieder der Unwiderstehlichen zu, „der großen Fee, seiner Zauberin und alten Nilschlange.“ Da sie in der Seeschlacht bei Actium gegen Octavianus, als das Kriegsglück zweifelhaft scheint, treulos mit ihrem Schiffe flieht, folgt er ihr nach, „wie ein brünstiger Enterich.“ Er folgt ihr nach, um, nochmals von ihr in Alexandria durch die falsche Nachricht ihres Todes getäuscht, sich selbst den Tod zu geben. Das Stück endigt im Grabmal der Cleopatra, wo sie sich nun wirklich mit giftigen Schlangen, die sie sich ansetzt, den Tod giebt, sie geht, geputzt und üppig selbst noch im verzweiflungsvollen Tode, ihrem Marc Anton in die Schattenwelt entgegen. Noch im ungleich höheren Grade als Coriolan leidet Antonius und Cleopatra scheinbar an dem Mangel eines rechten Zusammengehens des dramatischen Stoffes. Das Hauptverhältniß der Hauptpersonen wird fort und fort durch das Zwischenspiel von äußern Welthändeln, die eingeschoben werden, durchkreuzt, es drängen sich dieselben in einer üppigen Menge kurzer und zerrissner Scenen hinter einander hin, und eine eben so üppige Menge Nebenpersonen spielen neben den Hauptpersonen mit, die zum Theil für die Haupttendenz des Stückes indifferent sind. Der Eindruck des Orientalisch-Ueppigen, Strotzenden von sinnlicher Lebensfülle und sich Ersättigenden im Genusse derselben, den Shakespeare in diesem Stücke geben wollte, wird durch diese üppig über einander geschichtete Compositionsform vollständig erreicht. Das Stück ist auch in der Form ein Meister-

ſtück, in ſo fern als auch dieſe Form das durch ſinnliche Zerſtreuungen ohne Unterlaß durchkreuzte Hof- und Staatsleben in dem unaufhörlichen Scenen-Trouble zur Spiegelung bringt. Antonius und Cleopatra iſt namentlich durch die ſtaunenswerthe orintaliſche Bilderfülle, die darin von Anfang bis zu Ende prangt, ausgezeichnet. Alle dieſe grandioſen, prangenden Bilder verſetzen in das wunderbare Land der Pyramiden, Obelisken und Tempel, das Land der Iſis und des Oſiris, das Land der Hieroglyphen, Mumien und Catacomben, das Land, in dem der myſtiſche grüne Nil durch jenes ſonnenverbrannte, flache, ſchmale Thal läuft, das die Sand- und Felſenwüſten umgeben, wo die einſamen hohen Dattelpalmen ſtehen und wo das Crocodill im dichten Schilfe wohnt, das Crocodill, das Shakespeare den Antonius dem Lepidus ſo höchſt köſtlich beſchreiben läßt bei dem Bacchanale auf der Galeere des Pompejus.

Das letzte römiſche Stück aus der letzten ſchrecklichen Kaiſerzeit iſt:

14) Titus Andronicus.

Titus Andronicus iſt eine Jugendarbeit Shakespeare's, während Coriolan, Cäſar und Antonius und Cleopatra, wie geſagt, aus Shakespeare's letzter und reifſter Zeit ſind. Die Aechtheit iſt beſtritten, das Stück ward aber ſchon bei Lebzeiten Shakespeare's gedruckt. Georg Meres, perſönlich ſo genau mit Shakespeare bekannt, daß er ihm ſeine Sonnette noch vor dem Drucke vorgeleſen hatte, nennt es in einem

Verzeichniſſe von deſſen Werken vom Jahre 1598. Ben Jonſon bezeugt, daß es ein gerngeſehenes Stück war, gerade wie bei uns die Räuber. Man hat, um es glaublich zu machen, daß Titus Andronicus von Shakespeare ſei, das Stück mit den Räubern Schiller's verglichen, die man dem Dichter des Wallenſtein auch nicht zutrauen würde. Für die Aechtheit iſt beſonders Schlegel energiſch aufgetreten. Titus Andronicus iſt ein Stück voll Grauſen und Entſetzen. Die laſterhaften Söhne der Tamora, der Gothenkönigin, der Gemahlin des römiſchen Kaiſers Saturninus, haben der holdſeligen, jungfräulichen = reinen Lavinia, der Tochter des Titus Andronicus, eines vornehmen Römers, Gewalt angethan, ſie haben darauf ihr die Zunge ausgeſchnitten und die Hände abgehauen, damit ſie die Namen der Gewaltthäter nicht verrathen könne. In Tamora, der Mutter der Mörder, iſt die üppigſte und wollüſtigſte und zugleich die grauſamſte, blutlechzendſte Frau dargeſtellt, aber der wahre Teufel im Stücke, ein Teufel, wie er kaum wieder gezeichnet worden iſt, iſt der männliche Teufel, der dunkle Geliebte Tamora's, Aaron, der an Leib und Seele ſchwarze Mohr. Titus Andronicus, der beleidigte Vater Lavinia's, wird vor Gram ſo kindiſch, daß er über eine todtgeſchlagene Fliege Mitleid hat, nachher aber in Wuth über ſie geräth, da er in ihr ſeinen ſchwarzen Feind zu erkennen glaubt. Endlich rafft er ſich und rächt ſich ſchrecklich an dem weiblichen Teufel, der Mutter der Schänder: er läßt die Söhne Tamora's ſterben und nachdem die Mutter bei einem Gaſtmahl dieſe eignen

Söhne, in den Teig gebacken, gegessen hat, auch die Mutter. Es folgt nun:

Die zweite Gruppe der Shakespeare'schen Stücke, die Reflexionsdramen.

Es sind die Tragödien, in denen das psychologische Moment das vorschlagende Moment ist, die Tragödien, die die Menschennatur von allgemeinen Standpunkten auffassen, so daß die Begebenheiten, die vorgeführt werden, jedem Menschen begegnen können. Zu dieser Gruppe gehören die fünf großen Tragödien: Macbeth, Romeo und Julie, Othello, Lear und Hamlet.

Auch in diesen Trauerspielen sind dem Geiste der romantischen Poesie und der humoristischen Weltanschauung Shakespeare's gemäß, komische Elemente der tragischen, der Haupthandlung, beigemischt, wie in Shakespeare's historisch-politischen Stücken und wie im spanischen Theater. Wie in den historisch-politischen Stücken und wie bei Calderon und Lope, ist auch in den Tragödien Shakespeare's zur Ergötzlichkeit der Sinne mannichfacher Theaterpomp ausgestellt, feierliche Aufzüge, Gefechte, Gastmähler ꝛc. Aber diese Tragödien Shakespeare's fassen mehr noch, als die historisch-politischen Stücke, die innere Welt der menschlichen Gedanken und Gefühle ins Auge, die Selbstbetrachtung, die Reflexion, ist noch mehr in ihnen, als in den historisch-politischen Stücken, vorherrschend und durch diese Tiefe der Innerlichkeit stellen sie sich auf die höchste Höhe, wodurch das allgemein menschliche Interesse erregt werden kann.

15) Macbeth,

bildet den Uebergang von den hiſtoriſch-politiſchen Dramen Shakespeare's zu den Dramen der Reflexion. Macbeth ſteht noch auf ganz heroiſchem Boden. Es iſt das Drama, welches den Ehrgeiz als heroiſche Leidenſchaft individualiſirt. Unter den Reflexionsdramen nimmt Macbeth dieſelbe Stelle ein, wie unter den hiſtoriſchen Dramen Richard III. In Richard III. erſcheint das Verbrechen mehr als Drang der geſchichtlichen Nothwendigkeit, als Product einer Reihe von vorausgegangenen äußeren Ereigniſſen, in Macbeth tritt es rein auf als ſelbſterwählte innere That.

Macbeth iſt Shakespeare's größtes Stück in Bezug auf die Einheit der Compoſition. Es iſt ganz heroiſche Tragödie, Tragödie im antiken Sinne. Alle Scenen der Handlung greifen hier meiſterhaft in einander. Goethe ſagt: „Ich halte Macbeth für Shakespeare's beſtes Theaterſtück, es iſt darin der meiſte Verſtand in Bezug auf die Bühne.“ Aber mächtig iſt es von dem alten Drama unterſchieden, indem es mit der ganzen Fülle und Tiefe der modernen Weltanſchauung durchtränkt iſt. Macbeth ſpielt, wie Hamlet — ſein Gegenſtück — wie Lear, wie Cymbeline, in der Heroen- und Mythenwelt des galliſch-germaniſchen Alterthums, es ſpielt im eiſernen Zeitalter, wo ungeheure Kräfte noch entbunden waren und Granitgeſtalten lebten. Solche Granitgeſtälten ſind Macbeth und ſeine Gemahlin. Macbeth, der ſchottiſche Feld-

herr, läßt ſich von der Macht der Hölle bethören, vom Glückwunſch der Heren, die ihn als König begrüßen. Er faßt den böſen Mordgedanken, den Schotten-König Duncan aus dem Wege zu räumen. Nachdem er dieſen Gedanken gefaßt und damit den böſen Mächten Raum in ſeinem Herzen gegeben hat, wird er unaufhaltſam gedrängt, an die Ausführung zu gehen. Seine Gemahlin, die blutige Lady Macbeth, beſtärkt ihn in dem unheilvollen Vorſatze, durch die Kraft ihrer Inſpiration bringt ſie ihn zur Reife, das ſittliche Bewußtſein ſeiner hochbegabten Natur kämpft noch gegen die finſtern Mächte der Selbſtſucht, aber es geht in dieſem Kampfe zur Falle. Den Vorwurf, daß er zu feige ſei, derſelbe Mann in Muth und That zu ſein, der er in Wünſchen iſt, erträgt er nicht. Der König fällt in Macbeth's Schloſſe, er fällt durch Macbeth's eigne Hand. Scenen des mächtigſten Eindrucks ſind der Monolog Macbeth's vor der blutigen That und die Erzählung nach derſelben an Lady Macbeth. Von jetzt an treiben Macbeth die böſen Mächte von Verbrechen zu Verbrechen: es fällt auch Banquo, Macbeth's Mitfeldherr, der Ahnherr der Könige aus dem Hauſe Stuart, wie ihn Shakespeare vorführt, um König Jacob I., Stuart, ein Compliment damit zu machen, Banquo fällt, weil dem Macbeth von den Heren geweiſſagt worden war, daß Banquo, obgleich ſelbſt nicht König, dennoch Könige erzeugen werde. Macbeth flieht nun der Schlaf, es verfolgt ihn der Geiſt Banquo's, die Philoſophie, zu der er ſich bisher bekannt hat:

„Komme, was da kommen mag,
Die Stunde rennt auch durch den schlimmsten Tag“.

reicht nicht aus; die Gewissensqual kann kein Arzt ihm lindern und zuletzt geht der Spruch, den ihm die Erscheinung in der Hexenhöhle verkündigt hatte, buchstäblich in Erfüllung: Macbeth fällt im Wald von Dunsinan, von der Hand eines Mannes, der, wie die Worte lauteten, von einem Weibe nicht geboren war, von des schottischen Thanes Macduff Hand, den man aus der Mutter Leib hatte herausschneiden müssen.

Was Macbeth, bevor er den Dolch auf seinen König gezückt hatte, sich selbst sagt von der blutigen Vergeltung, die blutige Thaten hier schon auf Erden finden, trifft grausenhaft an ihm selbst ein;

„In solchen Fällen
Kommt hier schon das Gericht, wir geben nur
Blutigen Unterricht, der auf den Lehrer
Zurückkommt, ihn zu plagen. Unsern Giftkelch
Führt die Gerechtigkeit zu unsern eignen Lippen.“

Macbeth ist das Drama, in welchem Shakespeare, als weltvertrauter und weltkluger Mann, mit seiner Gewandtheit die genealogischen Schmeicheleien für König Jacob niedergelegt hat. Jacob leitete sein Geschlecht, das schottische Geschlecht der Stuart's, von Banquo ab; er war der erste, der die drei Königreiche England, Irland und Schottland vereinigte und Shakespeare läßt dies in der magischen Erscheinung sichtbar werden und verheißt Banquo eine lange Reihe glorreicher Nachfolger. Dabei wird auch die Gabe

der englischen Könige, durch Händeauflegen gewisse Krankheiten zu heilen, die Jacob von Eduard dem Bekenner geerbt haben wollte und auf die er großen Werth legte, erwähnt. Die Nennung Eduard's des Bekenners giebt zugleich die Epoche an (Mitte des eilften Jahrhunderts), worin die historisch beglaubigte Geschichte Macbeth's vorgeht. Zu Inverneß, der Hauptstadt der nordischen Hochlande Schottlands, stehen noch die Ruinen von Macbeth's Schlosse, die heutigen Grafen von Fife sind Nachkommen Macduff's.

Für das deutsche Theater ist Macbeth von Schiller vortrefflich bearbeitet worden. Obwohl Schiller wenig Englisch verstand und nur fast von Wort zu Wort der prosaischen Uebersetzung Wieland's folgte, wurde doch diese Bearbeitung ein Meisterstück. Schiller's Verse sind mächtige, glühende, gleichsam in Flammen eingetauchte Verse.

16) Romeo und Julia

ist eins der frühsten Stücke, das Shakespeare geschrieben hat. Die erste Anlage fällt zwischen die Jahre 1591 und 1593; später hat er es überarbeitet. Diese zweite Redaction fällt vors Jahr 1598, wo der Dichter (geb. 1564) im Anfang der dreißiger Jahre stand. Romeo und Julia ist die schönste Verklärung der Liebe, die hier als eine zwar erbebende, zitternde, aber dennoch alles beseeligende und zugleich alles überwindende Leidenschaft in der ganzen Farbenpracht und Gluth des stärksten Pathos erscheint. Das Stück

ſpielt in Italien, in Verona. Julia Capulet iſt eine heiße Italienerin, glühend wie die ſüdliche Sonne ihres Landes und doch zugleich mild und zärtlich, wie der Mond, deſſen Silberlicht den Garten ihres Hauſes durchleuchtet, wo ſie den geliebten Romeo vom verhaßten Hauſe Montague vom Fenſter herab ſpricht und die ſchönen Worte zu ihm ſagt, die ewig herrlich bleiben werden:

„Gern möcht' ich förmlich thun, gern, gern verläugnen
Was ich geſagt, doch fahre wohl, Verſtellung! —
Sprich, liebſt du mich? Ich weiß, du ſageſt: „Ja"
Ich nehm' es auf dein Wort. Doch, wenn du ſchwörſt,
So kannſt du untreu werden. Jupiter
Lacht, wie man ſagt, des Meineids Liebender.
O, theurer Romeo, wenn du mich liebſt,
So ſag' es aufrichtig. Doch, wenn du glaubſt,
Ich ſei zu ſchnell beſiegt, ſo will ich ſchmollen,
Verwirrt erſcheinen und dir „Nein" erwiedern
Auf deine Werbung — ſonſt um Alles nicht.
Du ſchöner Montague! ich bin zu zärtlich;
Du könnteſt mich für leichten Sinnes halten.
Doch glaube, Freund, ich werde treuer ſein
Als and're, die ſich fremder ſtellen können.
Mein Lieben iſt ſo grenzenlos und tief,
Gleich wie das Meer: je mehr ich gebe dir,
Je mehr hab' ich, denn beides iſt unendlich.
Ich lege dir mein ganzes Glück zu Füßen
Und folge dir, Herr, durch die ganze Welt. —
Der Morgen kommt. Ich wollte doch, du gingſt,
Doch weiter nicht, als eines Mädchens Vogel,
Den ſie ein wenig aus der Hand läßt hüpfen,
Gleich dem Gefangnen, den die Kette hält.
Am ſeid'nen Faden zieht ſie ihn zurück

Aus Lieb' und Eifersucht auf seine Freiheit.
Gut Nacht! Gut Nacht! Süß ist des Scheidens Pein,
Ich rief': Gut Nacht! wohl bis zum Tag hinein."

Es sind das Töne, wie sie nur der Rausch der süßesten Leidenschaft in dem Zauber einer italienischen Mondnacht ausathmen kann, Töne der holdesten Zärtlichkeit und der zärtlichsten Huld.

Auch Romeo ist ein Italiener, er hat früher, ehe er Julia auf dem Maskenfest der Capulets gesehen, auf welches dieses Rendezvous folgt, eine andere Dame, die spröde Rosaline geliebt, sie schwärmerisch und glühend geliebt, aber nur aus Sehnsucht nach Liebe, die so oft der wahren, wirklichen Liebe vorausgeht. Seine Liebe ist unerwiedert geblieben.*). Deshalb löscht, sobald Romeo Julien gesehen hat, die alte unerwiederte Leidenschaft plötzlich in ihm aus. Die neue Leidenschaft ist nun ganz der neuen Sonne Julia zugewandt, der Schönheit Zaubermacht nimmt völlig seine Seele hin, jetzt erst erfährt er der wahren Liebe Macht, er fragt sich selbst: „Hab' ich bis jetzt geliebt." Diese Zaubermacht der Schönheit und der Liebe, der Götterstrahl, „der, wie Schiller auch in einem italienischen Stücke, der Braut von Messina, sagt, in die Herzen trifft und zündet, wo sich Verwandtes zu Verwandtem findet", ist das Moment

*) Rosaline ist derselbe Name mit dem in Verlorne Liebesleiden des Dichters schwarze Geliebte eingeführt wurde — Elisabeth Vernon — die Graf Southampton um 1598 heirathete, wo gerade die Ueberarbeitung von Romeo und Julie statt fand.

des Allgemeinen, wahrhaft Menſchlichen, das in dieſem unſterblichen Drama von Romeo's und Julien's Liebe ſo ergreift und anzieht, ſo unwiderſtehlich feſſelt. Die Schickſale Romeo's und Julia's ſtehen dagegen noch auf politiſchem Boden, auf dem Boden des Faktionenkampfs der zwei einander feindlichen Häuſer der Stadt Verona, Capulet und Montague. Dieſer Boden iſt die dunkle ſchwarze Erde, aus dem die glänzende Purpurblume der Liebe Romeo's und Julien's emporblüht, einer Liebe, deren Treue bis in den Tod mit der hinreißendſten Gewalt der Poeſie dargeſtellt iſt. Wie eine ſüße, nur ſchüchtern die Wimpern aufſchlagende Morgenröthe, tritt die Liebe Romeo's und Julia's vor die ſchwarze Gewitterwolke des Haſſes ihrer Geſchlechter; wie eine von vollaufbrechenden Knospen überſchlungene Roſenlaube in einer nächtlichen, grauſen Felsſchlucht ſteht ſie unter den Schauern der von dem wilden Faktionenkampf friſchgegrabenen, ſtarrenden Gräber. Der Schluß iſt die rührende Verſöhnung der Oberhäupter der beiden Familien über den entſeelten Ueberreſten ihrer Kinder. Romeo und Julia ſind herrliche Vorbilder des befriedigten Liebesglücks zweier ganz für einander geſchaffenen Naturen, deren jeder man die Wonne anmerkt, von der andern in den individuellſten Lebensregungen verſtanden zu werden. Der Keim ihres Untergangs liegt nicht ſowohl in ihrer Schuld, daß ſie ſich ihren Familienſympathien entgegenſtellen; als hauptſächlich in der blutigen Spaltung des Gemeinweſens ihrer Stadt, durch die ſie ſchon von Haus

aus dem Verderben geweiht sind. Ihr Tod ist ein Ergebniß des Hasses, der ihre Familien von Altersher zu unversöhnlicher Feindschaft hintrieb und der sich nur mit ihrem Tode begräbt.

17) Othello, der Mohr von Venedig

schildert die Qual der Liebe, wie Romeo und Julia ihre Seeligkeit schildert. Othello ist die meisterhafte Individualisirung der Leidenschaft, welche Eifersucht heißt, weil sie Eifer sucht,

„Das grüngeäugte Ungeheuer, das
Die Nahrung höhnt, von der es sich ernährt,
Sich selbst zeugt, von sich selber wird geboren.
Denn eifersüchtig wird man nicht aus Gründen,
Man ist es, weil man's eben ist."

Die treue Desdemona, eine der reinsten Lichtgestalten, welche Shakespeare geschaffen hat, stirbt erwürgt von den eignen Händen des dunkeln Mohren.

Die Nationalität des Mohren ist von Shakespeare zweifelhaft hingestellt. Gleich in der ersten Scene zwischen Jago und Roderigo nennt ihn der Letztere „die Dicklippen" und der Erstere einmal „den alten schwarzen Bock" und darauf „ein Berberroß." So bleibt es ungewiß, ob ein Neger von der Westküste Africas verstanden werden soll oder ein Maure, ein Araber von dem edlen Stamme der Berberei, der africanischen Nordküste, aus dem edlen Stamme, aus dem der Held unsrer Zeit Abdel Kader stammt. Historisch ist, daß die Venetianer aus politischen Gründen Ausländer zu ihren Heerführern nahmen, und

unter diesen Ausländern öfters convertirte Mauren. Der Mohr selbst sagt, daß er von Männern stamme, die auf Königsthronen saßen. Othello ist durch seine heroische Tapferkeit zu seiner hohen Stellung in Venedig gekommen und er ist von dem Dichter auch durchgehends als ein hochherziger, edler, ehrfurchtgebietender Held aufgefaßt. Nur, nachdem die gräßliche Leidenschaft durch den teuflischen Jago aus Rache, Neid und Bosheit in ihm aufgestachelt ist, wird er durch sie ganz und gar verblendet.

Unermeßlich, wie früher seine Liebe war, ist jetzt sein Abscheu. Nach der berühmten Rede des Mohren vor dem versammelten Senate Venedigs über die Art, wie er Desdemona gewonnen, liebte sie ihn „weil er Gefahr bestand" und er sie „um ihres Mitleids willen;" als er sich darin getäuscht glaubt, kann er sich nicht bezwingen, sie anders als abscheuswerth zu finden. Er tödtet sie nicht aus Haß, aber aus beleidigter Ehre. Auch Othello hat noch, wie Romeo und Julia, einen großartigen politischen Hintergrund an der mächtigen, handelsgebietenden Lagunenstadt, an der Flotte der dominirenden Republik; an den Türkenkriegen, an den Seeabentheuern Othello's. Auf diesem Hintergrunde breitet sich der Charakter Othello's zu einer grandiosen Heldengestalt aus. Das psychologische Moment ist aber hier das bei weitem vorschlagende Moment. Othello ist kein heroisches, es ist ein ganz eigentlich bürgerliches Trauerspiel. Es ist eines der späteren tragischen Stücke Shakespeare's, in denen er immer männlicher, härter, eiserner

wird, fast bis zur Starrheit, während er so weich und glühend in Romeo und Julia angefangen hatte. Othello's Härte und Herbheit ist gerade das Gegenstück von Romeo und Julia's Gluth und Seele. Wie Romeo und Julia das poetisch-seelenvollste Stück Shakespeare's in Schilderung des seligen Glücks befriedigter Liebe ist, ist Othello das poetisch-großartigste in der Darstellung des grausen Leids der gekränkten Liebe.

18) König Lear.

Wie in Romeo und Julia die jungfräuliche und bräutliche, in Othello die eheliche Liebe, so ist in König Lear die kindliche Liebe verherrlicht. Diese Tragödie zeigt zugleich, wie der Gang des politischen Gemeinwesens, des Geschickes ganzer Völker und Staaten, von dem Gange des Familienlebens bestimmt wird und davon wesentlich abhängt, dadurch erhält auch dieses Stück ein politisches Interesse, es stellt sich als ein Spiegel der Weltgeschichte dar. Aber auch hier ist das psychologische Moment das vorhaltende Moment. Gervinus hebt sehr richtig hervor, daß man Lear mit vollem Recht eine epische Tragödie nennen könne, gleich wie die Ilias und die Nibelungen ein tragisches Epos sind.

König Lear ist das bei den Engländern populärste und bewundertste Stück des großen Dichters, bewundernswürdig vornehmlich durch jenen, hier, wie nirgends so gewaltig hervortretenden tiefsinnigen Humor, der gleichzeitig das Höchste und das Niedrigste, wie dies

im Menſchenleben neben einander vorkommt, darzuſtellen weiß, beides mit gleicher Wahrheit, beides auf die eigne, ihm ganz entſprechende Weiſe. Tieck erklärte den Lear für die größte Tragödie, die jemals in der Welt geſchrieben worden ſei. Rahel ſchrieb im J. 1806, als ſie 35 Jahre alt war: „Gott, wie ſchön iſt Lear! Ich weinte, als ich mir Shakespeare überlegte, über ſeine bloße Exiſtenz! Deutlicher kann ich's nicht ſagen.“

Lear iſt ein uralter, noch heidniſcher König von England. In ihm iſt das bejammernswürdigſte Leid, das es auf der Erde giebt, das Vaterleid individualiſirt, eines edeln, wohlwollenden, aber einer ſonderbaren Laune zu Gefallen die Ordnung des politiſchen Gemeinweſens umkehrenden und die Herrſchaft noch bei Lebzeiten an boshafte Kinder austheilenden Königs. Und dieſes bejammernswürdigſte Leid iſt zuſammengeſtellt mit einer Kühnheit, die ihres Gleichen nicht hat, mit der burlesken aber tiefſinnigen Sittenrichterei ſeines Narren, des einzigen Narren, der in einem Trauerſpiele vorkommt. In die herzzerreißenden Klagen des unglückſeligen königlichen Greiſes, dem ſeine zwei ſchändlichen undankbaren Töchter Goneril und Regan ſofort, nachdem er ihnen das Reich, mit Ausſchluß der ganz von ihm verkannten dritten Tochter Cordelia überlaſſen hat, Böſes für Gutes erzeigen, miſchen ſich des Narren unerbittlich ſarkaſtiſche Anklagen. Neben dieſer Haupthandlung her, deren Mittelpunkt Lear mit ſeinen undankbaren und der dankbaren Tochter iſt, läuft nun die Nebenhandlung des Grafen Gloſter, der ganz ſo wie der alte König von einem rechtmäßigen

Sohne Edmund Undank erfährt und von einem unrechtmäßigen, Edgar, die edelste Liebeshingebung. Jener bewirkt, daß ihm die Augen geraubt werden, dieser rettet dem Verzweifelnden das Leben, indem er ihn, der von den Kreidefelsen bei Dover in die Meeresbrandung sich stürzen will, auf die platte Erde sich hinstürzen läßt und ihm dann sagt, daß er durch ein Wunder gerettet sei. Die Episode mit Gloster steht gleichsam mildernd und tröstend neben der Haupt-Handlung: sie zeigt, daß Lear nicht allein die bittere Erfahrung macht, Unglück an seinen Kindern zu erleben, sondern daß er Gefährden seines Unglücks hat, daß sein Leid, so herbe es ist, doch ein allgemein menschliches ist. Die zwei undankbaren Töchter weisen den alten Vater, der sich ihnen unbequem macht, fühllos von ihren Häusern hinweg, sie geben ihn dem Sturme des Wahnsinns Preis, der zuerst, ehe er den alten über achtzigjährigen Mann erfaßt, graufig in dem Sturme der leblosen Natur vorgespiegelt wird; Lear von der Töchter Unbarmherzigkeit weggewiesen, fällt in die unbarmherzigen, herben, aber sehr wohlbegründeten Vorwürfe des Narren, der ihn auf den Kopf hin Schuld giebt, daß er nur durch eigene Thorheit sein bittres Herzleid sich verschuldet habe. Aber diese Vorwürfe treffen den armen, alten Herrn lange nicht so schwer, als die engelgleiche Güte der schwer verkannten, verstoßenen und verfluchten Cordelia, womit sie dem knieenden, um Vergebung sie anflehenden Vater sagt, daß sie ihm nichts zu vergeben habe. Cordelia, an den König von Frankreich vermählt, ist aus Frankreich mit einem

Heere zur Rettung ihres Vaters nach England gekommen, sie verliert aber die Schlacht, wird gefangen und im Gefängniß getödtet. Aus Gram und Herzeleid fährt nun auch Lear in die Grube. Die berühmte Sturmscene im dritten Act, wo der von seinen Töchtern ausgestoßene Lear auf der Haide unter Donner und Blitz auftritt, begleitet von dem treuen Kent und dem Narren, zu denen noch Edgar kommt, der den armen Tom spielt, bildet einen Höhepunkt des furchtbar erhabenen tragischen Interesses der Handlung. Lear tobt hier seinen Jammer über die Undankbarkeit der Töchter laut aus. Darauf folgt die Scene im kleinen Zimmer des Landhauses Glosters, wo der König das schauerliche Gericht über seine bösen Töchter hält und dann erschöpft sich zu Bett legt, um im Wahnsinn zu erwachen. Es ist dies die Scene, wo dargestellt ist, wie die erschöpfte Natur nach dem gräßlichen Aufruhr von Fluchen und Toben sich durch wirklichen Wahnsinn hilft und rettet. In diesen beiden Scenen ist das Gespräch Lear's mit dem Narren und dem verstellten Edgar, so sehr jener wüthet und so toll dieser sich gebehrdet, überreich an Sentenzen, welche die tiefste Welt- und Menschenkenntniß verrathen. Es ist das bittere Unglück, das die Herzen öffnet, alle Dämme der Zurückhaltung werden durchbrochen und wie über geöffnete Schleusen ergießt sich der Strom jener Lebensweisheit, die, indem sie die Gestalt der Schmerzen zeigt, deren Grenzen zeigt und damit lindert und tröstet. Der Tod steht zwar in Lear als Mäher auf einem grausen Erntefelde, aber Lear stirbt

versöhnt mit dem Hagelschauer von Unglück, das über ihn hereingebrochen ist, Cordelia in der Märtyrglorie, Gloster und Kent freudig, die Andern gemäht von der Sichel, die sie durch eigne List und Bosheit an sich heran beschworen haben. In Lear hat der Humor Shakespeare's die höchste Höhe erstiegen, hier zeigt sich dieser Humor in der höchsten, durch alles Herzleid und Jammer des Unglücks nicht zu bezwingenden Macht. Lear ist eine der tragischen Figuren Shakespeare's, die unser tiefstes Mitleid erregen. Es ist ganz wahr, was er von sich selbst aussagt:

„Ich bin ein Mann, an dem man sich viel mehr
Versündigt, als er selbst gesündigt hat."

Merkwürdig aber ist, daß Shakespeare den König in seinem Unglück über sich auch darüber zur Erkenntniß kommen läßt, daß er seiner Regentenpflicht als König nicht, wie er sollte, nachgekommen sei, daß er also auch von dieser Seite her Schuld aufgeladen habe. Shakespeare läßt Lear in der grausigen Sturmscene auf der Haide die rührenden Worte sagen:

„O arme nackte Schelme, wo auch immer
Ihr seid, die ihr die Wuth von diesem Sturm,
Dem mitleidlosen tragt, wie soll eu'r Haupt,
Das ohne Obdach ist, der Leib, der hungert,
Die Lumpenhülle voller Löch'r und Fenster
Vor einem Wetter schützen euch, wie dieses!
O ich hab' mich zu wenig drum bekümmert!
Nimm Arzenei o eitle Pracht und setz dich
Dem selbst erst aus, was arme Schelme fühlen,
Daß du den Ueberfluß für sie abschütteln
Und zeigen magst, gerechter sei der Himmel."
(and show the heavens more just.)

Diese Worte sind für die religiöse Weltanschauung Sakespeare's ungemein charakteristisch.

19) Hamlet, der Däne

ist durch denselben hochtragischen Humor, der auch in Lear ist, das tiefsinnigste unter allen Stücken Shakespeare's. Es ist das in Deutschland populairste und bewundertste Stück des großen Dichters. Hamlet ist das Drama, das wirklich nachweist, was der Held des Stücks selbst in einem andern Sinne darin sagt:

„Es giebt mehr Ding' im Himmel und auf Erden,
Als euere Philosophie sich träumen läßt."

Hamlet ist die Poesie und Tragik des melancholischen Temperaments, wie Lear die des coleriſchen war. Hamlet ist das Stück, das die ergreifendsten, rührendsten, wehmüthigsten Wahrheiten über das tiefe Räthsel, die furchtbare Sphynx, die menschliches Leben heißt, ausspricht, ein Stück, das es so recht zur Erkenntniß kommen läßt, welch eine schwere Last dies Leben sei, wenn ein tiefes Weh es von allem seinem Reiz entkleidet hat. Hamlet hat dieses Herzleid erfahren: der Vater ist ihm durch Mord gefallen, er ahnet, daß etwas faul im Staate Dänemark sei, des Vaters Geist ist ihm darauf auf der Schloßterasse von Helsingör erschienen und hat die Schreckenskunde ihm gegeben, daß seine Mutter diesen blut'gen Mord verschuldet, verführt von seines Vaters Bruder, der nun als Gemahl der Mutter den Thron von Dänemark eingenommen hat. Was Hamlet, noch ehe des Vaters Geist ihm erschienen, in tiefer Trauer darüber

ſagt, daß die Mutter ſchon einen Monat nach des Vaters Tod dem Oheim ihre Hand hat reichen können:

„O ſchmölze doch dies allzu feſte Fleiſch,
Zerging' und löſte ganz ſich auf in Thau!
Oder hätt' nicht der Ew'ge ſein Gebot
Gerichtet gegen Selbſtmord! Gott! o Gott!
Wie läſtig, ſchal und flach und unerquicklich
Scheint mir das ganze Treiben dieſer Welt!
Pfui drüber, pfui! Ein wüſter Garten iſt's
Der ganz in Saamen ſchießt, nur üpp'ges Unkraut
Erfüllet ihn!

Was Hamlet hier ausſpricht, das zittert durch das ganze Stück durch, das große Weh des Mords des Vaters hat alle Freudenlichter von Hamlet's Leben ausgelöſcht, die Welt iſt ihm grau und kalt, ſie iſt ihm leer und ausgeſtorben, ſelbſt ſeine Liebe gegen die reizende Ophelia iſt ihm vergiftet. Ophelia iſt wie Cordelia die ſtille, zurückhaltende nordiſche Liebe gegen die offne, heiße, leidenſchaftliche Liebe des Südens, die in Julia individualiſirt iſt. Ophelia iſt keine Roſenknospe, die im Mondlicht auf dem Balcone eines italieniſchen Palaſtes duftet, eine Nachtviole iſt ſie, die im Gebüſchesſchatten im friſchen Mooſe ruht. Hamlet ſtößt Ophelia hart von ſich und überläßt ſie ihrem holden Wahnſinn. Er denkt jetzt auf nichts, als den Vater zu rächen; indem er, der von Temperament Melanchololiſche, ſich wahnwitzig ſtellt, wird er ſelbſt an ſich irre, der Zweifel überſchleicht ihn.

Er zaudert. Er läßt erſt die Mordgeſchichte, wie ſie ſich durch Eingießung von Gift in das Ohr

seines im Garten schlafenden Vaters wirklich begeben hat, durch Schauspieler darstellen, vor dem wirklichen Mörder darstellen, um zu sehen, wie das wirke und ob der Geist wahr geredet habe. Der König verläßt das Stück, ehe es ausgespielt hat. Hamlet überrascht ihn in seiner tiefen Gewissensqual auf den Knieen liegend, beten wollend, aber nicht könnend. Er zaudert wieder ihn zu tödten, zaudert so lange, bis der König ihn selbst in einem Wettgefecht durch ein vergiftetes Rappier von Laertes, Opheliens Bruder, tödten läßt. Erst nachdem Hamlet die eigne Todes-Wunde empfangen; tödtet er den König, auch die Königin stirbt an Gift, das der König dem Hamlet in einem Becher Weins nach dem Wettgefechte zugedacht hatte. Hamlet ist geradehin das Gegenstück von Macbeth, bei Macbeth lauter rasche Handlung, bei Hamlet lauter langsame Reflexion. Hamlet ist die Spitze des Reflexionsdramas nach moderner Art, die ganze Macht des modernen Selbstbewußtseins offenbart sich in Hamlet's tiefsinnigen Worten, die ganz wie Worte Spinoza's klingen:

An sich ist nichts weder gut noch böse
Das Denken macht es erst dazu.

Hamlet ist das längste von allen Stücken Shakespeare's.

Während Hamlet, als Reflexionsdrama, von Seiten der Reflexion das gedankenreichste und tiefsinnigste unter allen Werken des Dichters ist, ist es als Drama das unbefriedigendste und schwächste: sein

Hauptmangel ist der Mangel an energischer schwungvoller Handlung.

„Es geht, sagt Moritz Rapp in der Einleitung zu seiner Uebersetzung des Hamlet, ein sinn- und herzzerreißender Zwiespalt durch die Anlage des ganzen Stücks. Großartiger hat die Poesie nie etwas entworfen, als den Anfang des Hamlet. Vom ersten Wort auf der Terasse ist der Hörer, sei er, wer er wolle, gefesselt; das Gespensterwesen ist das populairste Motiv, an das sich die moderne Tragödie halten kann; aber auch unsre Ueberbildung, auch der lederne Rationalismus wird dem Eindrucke der so sinnreich motivirten Vorstellung des Gespensterglaubens in dieser Scene nicht widerstehen können; oder wer es kann, der möge getrost aller Poesie den Rücken kehren; denn für ihn ist sie nicht. Dieses Geistergeheimniß zieht sich in mächtiger Steigerung durch den ganzen ersten Act; selbst die zwischengeschobene Repräsentationsscene macht in ihrer steifen Gemessenheit nur den nöthigen Contrast gegen den wirklichen Ernst jenes Geisterspuks, und die Scene, wo die beiden Geschwister, die Hamlet so nahe stehen, sich ihr Herz eröffnen, macht ebenfalls den rührendsten Eindruck der Familien-Innigkeit, die der Zerrissenheit des Prinzen zur Folie dient. Aber nach dem Erscheinen und nach den Reden des Geistes war eben das Stück nicht mehr zu steigern und mit dem ersten Act schließt auch seine draftische Gewalt. Es ist also der erste Act zu einem in der That unmöglichen Drama und wenn man ein Werk so stückweise beurtheilen dürfte, der Gipfel der

Shakespeare'schen Poesie hier erreicht u. s. w. Im zweiten Act, sobald Polonius den tollen Liebesbrief überbringt, muß der Leser, der den Gehalt des ersten Acts noch in sich fortwirken fühlt, in Hamlet irre werden, wie dieser es selbst wird, und von seinem ersten Auftreten an sehen wir statt des jugendlichen, ritterlichen Prinzen, der einen Vater zu rächen hat — einen hypochondern Mysanthropen, ja, um es mit Einem Worte keck aber nicht übertrieben zu sagen, den lebensatten Theater-Director u. s. w. Daß diese völlige Umkehrung der ersten Anlage des Stücks (in der beim Herzog von Devonshire gefundenen Ausgabe von 1603) auf sein Theater-Publikum (das schon dem ersten Entwurf enormen Beifall geschenkt hatte) einen andern aber wieder mächtigen Eindruck machte, ist völlig zu begreifen; denn es ist hier nichts als die Polemik der Zeit gegen alle seine Antagonisten, gegen die Schauspieler, die ihn zur Verzweiflung brachten, gegen die Poeten, die mit ihm rivalisirten, gegen das Publikum, das seine Bande im Stiche lies und einer Schaar von Kindern und Tänzern nachlief, kurz gegen alles, was eine so sensible Natur wie diesen Dichtergeist in seinem Erdenwallen unglücklich machen konnte. Was aber für unsere spätere Betrachtung das Stück an diesen Stellen reizend macht, ist gerade dieser gefühlte Umstand, daß der Dichter völlig aus dem Charakter seiner Rolle herausgetreten ist, daß er die Maske abnimmt und in eigner Person so zu sagen extemporirt ꝛc. Besonders in den letzten Acten sind alle dramatischen Motive so locker eingeführt, ja man kann sagen, so

muthwillig gehalten, daß es einem Kritiker, wie dem Spanier Moratin, (der das Stück mit Noten übersetzte) ein Leichtes wurde, das völlig Unwahrscheinliche aller Consequenzen ans Licht zu kehren. Nur in den Scenen mit der Königin, wo er den Geist wieder einführt, erhebt sich der Dichter noch einmal zum tragischen Pathos. Und in andrer Art ist die berühmte Kirchhofscene ergreifend ꝛc. Daß endlich die Catastrophe mit Mitteln eingeleitet wird, die dem Conversationsluſtspiel und der Satyre angehören, ja die auf wahrhaft frappante Weise an einige Molière'schen Scenen erinnern, braucht kaum gesagt zu werden; es ist fast, als wollte der Dichter im Trotz von der Poesie und ohne alles Pathos scheiden. So nimmt dieses seltsame Werk, das mit dem höchsten Feuer der Tragödie begonnen hat, wenn man die Form und nicht das Materielle der Handlung in's Auge faßt, einen wirklichen Luſtspielschluß; anders kann man diese Verwechselungsmotive mit den Rappieren in der That nicht nennen."

„Vergleichen wir das Stück mit seiner ersten Ausführung, so war es von Anfang an wesentlich undramatisch angelegt, aber erst durch vielfache Erweiterung wurden die Mißverhältnisse recht sichtbar. Der Dichter gefiel sich nun in der minuten und reichen Ausführung einzelner gehaltvoller Situationen, die nun eine Schwere und Energie der Localfarben annahmen, die mit den leicht angelegten dramatischen Motiven in keinem Verhältniß mehr standen; die letztern lies er aber, wie sie waren; die Gewalt der

Ausführung des Details übermannt den Hörer so sehr, daß er sich mehr und mehr im Zauberkreis des Gedichts gefangen sieht und sich zuletzt das völlig Unmögliche gefallen läßt. Man könnte in gewissem Sinn hierin den Triumph der Kunst finden."

Die dritte Gruppe der Shakespeare'schen Dramen bilden die achtzehn Lustspiele und theils mystischen, theils romantischen Phantasiestücke.

Die zehn eigentlichen Comödien und die acht Phantasiestücke sind zum Theil von dem Dichter rein erfunden, zum Theil sind sie aus alten, namentlich italienischen Novellen geschöpft. Weil in den eigentlichen Comödien natürlich die besondern Sitten des englischen Volkes aus dem Zeitalter Shakespeare's stärker hervortreten als das Allgemeine, das Historische und Menschlich-Allgemeine, welches allen Zeiten angehört, so ist ihr Werth nicht so hoch, als der der historischen Stücke und der Reflexionsdramen anzuschlagen. Dennoch aber ist auch in diesen Comödien und namentlich in den Phantasiestücken der allgemeinere Hintergrund der menschlichen Natur festgehalten und diese Natur spiegelt sich in ihnen ab in ihren sprechendsten und innerlichsten Zügen.

Die Comödien und Phantasiestücke Shakespeare's versetzen zumeist in die Hofsphäre, unter Hofleute; doch die Handlung enthält, obwohl sie wenigstens zum Theil an den Höfen vorgeht, nur Privatgeschichten. Der Sturm, Das Wintermährchen, Was ihr

wollt, oder der drei Königsabend, Viel Lärmen um nichts, ſpielen unter italieniſchen Fürſten und Hofleuten; in Ende gut, alles gut tritt der franzöſiſche Hof auf; in Wie es euch gefällt ebenfalls zwei franzöſiſche Herzoge; in Verlorne Liebesleiden eine Prinzeſſin von Frankreich am Hofe eines Königs von Navarra; in Maß für Maß ein deutſcher Herzog von Wien; in der Comödie der Irrungen der von Epheſus; in Pericles der Fürſt von Tyrus; in Timon und im Sommernachtstraum Fürſten von Athen, in Troilus und Creſſida den Hof von Troja und die Fürſten im Lager der Griechen. Andere Stücke bewegen ſich in den Kreiſen der italieniſchen Ariſtokratie wie: das gebrochene Trotzköpfchen, die beiden Edeln von Verona und der Kaufmann von Venedig. Nur ein Luſtſpiel, das auf dem beſondern Wunſch der Königin Eliſabeth geſchrieben ward: die luſtigen Weiber von Windſor, verſetzt in die bürgerliche Sphäre Englands und in Cymbeline geht die Handlung zumeiſt am Hofe von England vor, aber dieſer Hof iſt noch heidniſch-mythiſch. Wenn nun gleich alle dieſe Shakespeare'ſchen Stücke mit Ausnahme von Cymbeline und den Weibern von Windſor nicht auf engliſchem Boden ſpielen, ſchimmert in ihnen doch überall engliſche Geſinnung und engliſcher Charakter, engliſche Freiheit, engliſches Recht, engliſches Volks- und Familienleben hervor, die Sitten bleiben aller Orten die engliſchen zur Zeit der Eliſabethperiode dieſe Sitten ſind die bunten Blumen gleichſam, die in

den Grund des großen Teppichs der allgemeinen Menſchennatur hineingewirkt ſind, auf dem der große Dichter alles und auch die Charaktere dieſer Luſtſpiele erſcheinen läßt. Engliſche Färbung hat Alles und zwar in ſo weit, daß nach Venedig und Wien die zwölf Geſchwornen der engliſchen Jury übergetragen werden. Nur in einzelnen Zügen hat er hin und wieder das Fremde, das Ausländiſche gewiſſer Charaktere nicht zu verfehlen geſucht: ſo hat er die Italiener z. B. den Giacomo in Cymbeline (den kleinen Jago Othello's) der Wirklichkeit gemäß intrigant und verrätheriſch, die Spanier, wie z. B. den Bramarbas Don Armado in Verlorne Liebesleiden ruhmredig und phantaſtiſch, die Franzoſen, wie z. B. Graf Bertrand von Rouſſillon in Ende gut alles gut eitel und leichtſinnig geſchildert.

20). Die beiden Edelleute von Verona.

Das der Zeit nach erſte Stück unter den Comödien und überhaupt unter allen Stücken Shakespeare's ſind: „die beiden Edelleute von Verona.“ Es war der frühſte dramatiſche Verſuch Shakespeare's und noch ganz in der ſpaniſchen Manier des Lope. Es war vielleicht überhaupt die erſte engliſche Comödie, in welcher Charaktere aus dem wirklichen Leben gezeichnet wurden, die zugleich ideal und wahr ſind. Wir ſehen in dieſer Comödie der Irrungen Shakespeare's wie er ringt, genau zu individualiſiren, es fehlt ihm aber noch das Vermögen der dramatiſchen Idealiſirung. Proteus, der Haupthelb des Stückes, iſt

mit einer bewundernswürdigen Lebendigkeit dargestellt, und doch ist gerade diese Figur die am wenigsten harmonisch componirte Figur des ganzen Stückes. Proteus ist der eine der Edelleute, auf die der Titel des Stücks lautet, der andere ist Valentin. Valentin ist der treue Liebhaber und Proteus der untreue. Der leichtsinnige und selbstsüchtige Proteus ist nicht nur ein untreuer Liebhaber, er ist auch ein untreuer Freund. Er verläßt seine Geliebte, die blonde, züchtig-ehrbare und doch so romantisch zärtliche Julia und verfolgt mit seiner Liebe die Geliebte seines großmüthigen Freundes Valentin Sylvia, die kastanienbraune, witzige, etwas kokette schöne Tochter des Herzogs von Mailand, die aber doch, empört durch die Treulosigkeit, die Proteus an Julia begeht, seine Bewerbungen abweist. In dem Charakter Julia's, die, als Page verkleidet, Zeugin dieser treulosen Bewerbungen ist, sind der Anlage nach schon die vollendeten Gestalten enthalten, die Shakespeare später in den beiden Helenen des Sommernachtstraums und in Ende gut, alles gut und in der Viola in Was ihr wollt, geschaffen hat. Bei allen diesen vier Charakteren hat Shakespeare nämlich mit unübertreffbarer Kunst die Allgewalt weiblicher Liebe geschildert, wie sie, obgleich nicht erwiedert, ja verschmäht dennoch mit unabweisbarer Stärke und unzerstörbarer Kraft an dem geliebten Gegenstande festhält. Diese weibliche Liebe ist so reiner und unegoistischer Natur, daß sie sich selbst nicht nur völlig hingiebt, sondern auch noch dazu aufopfert, für den geliebten Mann bei andern Frauen zu werben. Sie bildet damit den

schroffen Gegensatz zu der egoistischen Leidenschaft der Männer, die rücksichtslos nur auf den Besitz der Frau losgeht und wenn auch nur vermeintlich in diesem Besitze gekränkt sich glaubend, in blinder Eifersucht aufflammt. Wie zart und rein und schön stehen die ganz selbstsuchtslos liebenden Charaktere Julia's in den Veronesern, der beiden Helenen im Sommernachtstraume und in Ende gut, Alles gut endlich der Charakter Viola's in Was ihr wollt in diesem Betracht den ganz selbstsüchtig in der blinden Eifersucht die Objecte ihrer Liebe hinopfernden Charakteren des Posthumus, des Gemahls der Imogen in Cymbeline, des Leontes, des Gemahls der Hermione im Wintermährchen und des Othello entgegen!

Speed, Valentins Diener und Launce, Proteus Diener, sind die Narren und Lustigmacher des Stücks. Speed ist listig und witzig, Launce zwar auch anschläglich, aber sein Humor ist noch derber, noch hausbackner.

21) Die Comödie der Irrungen.

Wie die beiden Edeln von Verona eine Comödie in der spanischen Manier sind, so ist die Comödie der Irrungen ein Stück nach der classischen Form. Die Comödie der Irrungen ist eine mit neuen Verwicklungen bereicherte Uebersetzung der Menächmen des Plautus, sie ist ein altsicilisch-griechisches Possenspiel, ebenfalls eine Jugendarbeit Shakespeare's und nächst dem Sommernachtstraum das kürzeste unter allen seinen Stücken. Der ganze Inhalt der Handlung

beruht auf der Verwechslung von vier Zwillings-Gesichtern, eines Herrn- und eines Dienerpaars, diese Paare sehen sich so ähnlich, daß dadurch die ganze Stadt Ephesus in Verwirrung kommt. Die Frau verkennt ihren Mann, der Herr seinen Diener, der Diener seinen Herrn, die Schwägerin ihren Schwager, der Freund den Freund und zuletzt gar der Vater seinen eignen Sohn. Das Stück ist gleichsam eine Marionette, in der zur ergötzlichsten Anschauung dargestellt ist, wie sich der junge Shakespeare in seinem keck-genialen Uebermuthe in der bewegten Handelsstadt London mit seiner lockeren Gesellschaft in Kneipen und Tavernen herumgetrieben, wie man sich in diesen Spelunken bei Frühstücken und Banquetten mit Knittelversen und Wortspielen, mit Erzählungen von Abentheuern, tollen Streichen und Duellen, Curtisanen und ehrsamen Amourschaften beschäftigt und wie für all dies lustige Leben nur eine Macht drohend im Hintergrunde ihm und seinen Freunden gestanden hat, die Gerichtsdiener, die Kerle in Büffelleder, wie er sie bezeichnet, und der Schuldthurm.

22) Verlorne Liebesleiden.

Dieses Stück ist ein pastorales Schauspiel, von Shakespeare zur Ergötzlichkeit seines Gönners, des in der Nähe seiner Vaterstadt Stratford begüterten Grafen Southampton geschrieben und wahrscheinlich einmal bei festlicher Gelegenheit, während er eine Saison mit ihm verlebte, auf einem von dessen Landhäusern auf-

geführt; übrigens ebenfalls eine leicht hingeworfene Jugendarbeit, in der aber sein eigenthümlicher Genius schon den schönsten Flug nimmt. Verlorne Liebesleiden ist merkwürdig genug ein Stück ohne allen eigentlichen Inhalt, das Ganze besteht nämlich aus nichts weiter als aus einem Geflechte von zierlicher Conversation, gewebt aus lauter Witzreden im italienischen Hoftone der Elisabethperiode: die fröhliche Gesellschaft vertreibt sich in gegenseitigen Neckereien und Vermummungen die Zeit. Der Graf Southampton selbst ist als Spanier, als König von Navarra individualisirt, Biron, sein Freund, ist Shakespeare, er portraitirt sich darin selbst. Die Prinzessin von Frankreich die auftritt, ist eine benachbarte schöne und reiche Lady, die zum Besuche auf Southampton's Landsitz kommt. Die feurige, schwarzäugige Rosaline, die Gesellschaftslady der Prinzessin, ist Biron's Geliebte, sie ist die „schwarze" Geliebte, die mehrmals in den letzten achtundzwanzig Sonetten Shakespeare's vorkommt. Die Liebe ist in diesem Stücke lediglich als ein heiteres poetisches Phantasiespiel aufgefaßt. Der ehescheue Graf Southampton, in der Person des Königs, hat mit seinen Gesellschaftern eine Akademie stiller Beschaulichkeit und Lebensweisheit gestiftet und den Schwur abgelegt, binnen drei Jahren, wo man sich ausschließlich auf Lecture verlegen soll, in strenger Abgeschiedenheit zu leben. Shakespeare bekämpft in der Person Biron's diese abstrakte Grille als eine Selbstquälerei, und stellt dem Könige eine heitrere

Lebensphiloſophie als ausgeſprochener Sanguiniker entgegen, indem er gleich im erſten Act ſagt:

„Eitel iſt alle Luſt, höchſt eitel die
Mit Müh' erkauft wird und auch erbet Müh'!
Studir'n glorreicher Himmelsſonne gleicht,
Die nicht mit frechem Blick will durchgeſpäht ſein.
Die ew'gen Grübler hab'n nie viel erreicht
Aus fremden Buch, ſchlecht Zeugniß nur allein.
Die Erdgevatt'rn von jedem Licht am Himmel
Die jedem Fixſtern einen Namen leih'n,
Sie haben nicht mehr Nutz' von ihrem Sterngewimmel
Als die, die gehn, nicht wiſſend, was ſie ſein.
Zu vieles wiſſen iſt nur: Wiſſen Schall
Leicht Namen giebt Gevatter überall."

Es ſind dieſe Worte eine merkwürdige Verſpottung des wahrſcheinlich ſchon damals auftauchenden hochmüthigen Sichbreitmachens der Aſtronomen, denen auch Schiller ſpäter ſagen mußte:

„Iſt die Natur nur groß, weil ſie zu zählen euch giebt?
Euer Gegenſtand iſt der erhabenſte freilich im Raume;
Aber Freunde, im Raum wohnt das Erhabene nicht."

Im vierten Act, als der König und die übrigen Herren, nach Ankunft der franzöſiſchen Damen, ihr Gelübde, zu ſtudiren, gebrochen haben, meineidig und verliebt geworden ſind, ſogar Liebesverſe gemacht haben, ſagt Biron weiter:

Auf Liebesritter denn, ergreift die Waffen!
Bedenkt nur, was ihr einmal habt beſchworn!
Studir'n und Faſten und kein Weib zu ſehn?
Offner Verrath am Königsſtand der Jugend!
Könnt faſten ihr? Zu jung ſind eure Magen.
Und die Enthaltſamkeit erzeugt Krankheiten.
Damit, Herr'n, daß ihr ſchwuret zu ſtudir'n

Hat jeglicher ſein Buch auch abgeſchwor'n.
Könnt ihr nur träumen, brüten und dann ſehn?
Dann hättet ihr, mein Herr, und ihr und ihr
Den Grund der Trefflichkeit des Studiums
Gefunden ohn' ein ſchönes Frauenangeſicht? —
Von Frauen Augen zieh' ich dieſe Lehre:
Sie ſind der Grund, die Bücher, Univerſitäten,
Woher Prometheus wahres Feuer kommt.
Zu angeſtrengt Studiren kerkert ein
Die raſchen Lebensgeiſt'r in unſern Adern,
Wie zu lang angeſtrengtes Gehn ermüdet
Der Sehnen Spannkraft bei dem Wanderer.
Jetzt, da kein Frauenangeſicht ihr ſeht,
Habt ihr verſchworen den Gebrauch der Augen
Und dazu das Studir'n, eur's Eides Grund.
Denn wo giebt's einen Autor in der Welt
Der Schönheit lehrt, ſo wie ein Frauenauge?
Das Wiſſen iſt ein Anhang nur von uns,
Und wo wir ſind, iſt unſer Wiſſen mit.
Daher, wenn wir im Frauenaug' uns ſehn'
Sehn wir nicht unſer Wiſſen gleichfalls dort?
O, wir gelobten zu ſtudiren, Herren,
Mit dem Gelöbniß ſchwur'n wir ab die Bücher.
Denn hättet ihr, mein Fürſt, und ihr und ihr
Durch bleierne Betrachtung ausgefunden
So feur'ge Verſe, als wozu die Augen
Der Schönheitslehrerinnen euch begeiſtert?
Gemeine Künſte nehmen ganz das Hirn ein.
D'rum finden ihre unfruchtbaren Ueber
Von ihrer harten Müh' kaum eine Ernte.
Doch Lieb', erlernt zuerſt in Frauenaugen,
Lebt nicht allein vermauert im Gehirn,
Nein in dem Umſchwung aller Elemente
Durchſtrömt ſie jede Kraft, ſchnell wie Gedanken,
Und giebt jedweder Kraft die Doppelkraft

Weit über den gewohnten Dienſt und Pflicht.
Sie erſt verleiht dem Aug' ein köſtlich Sehen! —
Ein liebend Auge ſchaut den Adler blind,
Ein liebend Ohr vernimmt den ſchwächſten Ton,
Wo ſelbſt des Diebes ſcheuer Kopf verſtopft iſt.
Die Liebe taſtet ſanfter, zärtlicher
Als der geſchalten Schnecke zartes Fühlhorn.
Und macht den leckern Bachus zum Grobſchmecker.
An Muth — iſt Liebe nicht ein Herculus
Der ſelbſt die Heſperidenbäum' erklimmt?
Schlau wie die Sphynx, ſo ſüßer Töne voll wie
Apollo's Lei'r, mit ſeinem Haar beſaitet.
Und ſpricht die Lieb' mit aller Götter Stimme
Macht trunken ihre Harmonie den Himmel.
Nie wagt die Feder ein Poet zu nehmen
Eh' ſeine Dinte iſt mit Liebesſeufzern
Gemiſcht, doch dann entzückt ſein Lied Barbaren,
Und lehrt Tyrannen milde Menſchlichkeit! —
Von Frauenaugen zieh ich dieſe Lehre:
Sie ſtrahlen nach Prometheus ächtes Feuer,
Sie ſind die Bücher, Künſte, Univerſitäten
Die zeigen, faſſen, nähr'n die ganze Welt.
Es giebt ſonſt, mein' ich, gar nichts Köſtliches."

Die Grundidee, die durch das Ganze hindurchläuft, iſt der Contraſt zwiſchen dem warmen Pulsſchlag des Lebens und der Liebe und dem abgezogenen, todten trocknen Studium der Wiſſenſchaft. Wie alle Gelehrſamkeit und alles Wiſſen in der Abſtraction vom wirklichen praktiſchen Leben Thorheit, wie das Intereſſanteſte jederzeit für den Menſchen die Menſchen und nicht die Bücher ſeien — das wollte der Dichter zur Anſchauung bringen. Zum Schluß aber verklärt er noch in dem bedeutungsvollen Gegenſatze zwiſchen dem

Frühling, der mit dem Kukuk kommt, und dem Winter, der mit der Eule erscheint, und die sich jeder mit einem Gesange hören lassen die Poesie in der ländlichen Natur gegenüber dem gemeinen Werkeltagstreiben, das neben dieser Poesie im Landleben herläuft — das Schlußwort giebt die Deutung: . . . . . .

„Die Worte Mercur's klingen herb auf die Lieder Apollo's."

In den verlornen Liebesleiden, der ersten Comödie, wo Shakespeare, weder einem spanischen, noch einem classischen Vorbilde nachgehend, den eigenen Flug seines Genies sich überläßt, sich zum ersten mal als großer Poet legitimirt, kommen nun auch zum ersten Mal einige bedeutendere von jenen köstlichen komischen Nebenfiguren vor, in deren lebensgetreuer Zeichnung nach dem englischen Volksleben er so überaus glücklich war. Es erscheint hier aus dem Dorfpersonal des Gutes, das dem Grafen Southampton gehörte, der Pfarrer Sir Nathanael und der köstliche Schulmeister Holofernes, beide als Repräsentanten der pedantischen Gelehrsamkeit; ferner der einfältige Constabler Dull oder Dumm, der Clown Costard, zu deutsch Bauerrüpl Schädel, und endlich der spanische Don Armado, der Miles gloriosus, der Bramarbas mit seinem Pagen Moth oder Motte. Diese komischen Personen führen im fünften Act ohngefähr eben so ergötzlich wie im Sommernachtstraum die athenienſischen Handwerker, das berühmte Stück von den neun Helden auf, sie erscheinen als Pompejus, Alexander, Judas, Hercules und Hektor.

23) Wie es euch gefällt.

Auch dieſes Stück iſt, wie Verlorne Liebesleiden, ein Stück ohne eigentlichen Inhalt, ohne wirkliche Handlung und wahrſcheinlich auch nur für eine Privataufführung auf einem Landſitze berechnet. Es iſt nichts als die idylliſche Darſtellung von mehreren und zwar vier Liebespaaren neben einander, deren reizende und anmuthige Liebesbegegnung in der ideal-phantaſtiſch-paſtoralen Umgebung eines friſchen freien Waldlebens dargeſtellt und mit Waldgeſängen und mannichfachen ſüßen Plaudereien der Liebe aufs Heiterſte vorgeführt iſt. Wahrſcheinlich fand die Aufführung auch in einem Walde ſtatt. Das eine Liebespaar iſt die geniale Roſalind, eben ſo zärtlich, ſanft und empfindungsreich als Mädchen, wie als Geliebte lebhaft, geſchwätzig und muthwillig, und Orlando, dem ſie ihre Neigung ſchenkt und der als der zärtlichſte aller Liebhaber um „Sie die ſo ſchön, ſo rein und ſo unbeſchreiblich iſt“ wirbt. Das andere Liebespaar bilden Celia, Roſalind's Mühmchen, die ruhiger, ſchweigſamer, zurückhaltender, aber eben ſo lieblich, natürlich und ſanft als Roſalind dargeſtellt iſt und Oliver, der erſt grauſame und widernatürliche, dann durch ein Wunder convertirte Bruder Orlando's. Roſalind iſt die Tochter eines vertriebenen franzöſiſchen Herzogs, Celia die Tochter des Bruders dieſes Herzogs, der den Vater Roſalind's von ſeiner Herrſchaft vertrieben hat. Roſalind wird von ihrem Oheime verbannt und ihre Couſine Celia folgt ihr aus Liebe in ihre

Verbannung nach. Die zärtlichſte Liebe verbindet die beiden Mädchen. „Stets ſchliefen wir zuſammen, ſtanden zu gleicher Zeit auf, lernten, ſpielten und aßen zuſammen und wo wir auch gingen, waren wir wie Juno's Schwäne ſtets bei einander und unzertrennlich.“ Orlando und Oliver, die Liebhaber der beiden Mädchen, ſind zwei Brüder, Hofcavaliere und Lehnsleute des Herzogs, der dritte Bruder iſt Jacques, auf den ich zurückkomme. Adam (bekanntlich die Rolle, die Shakespeare ſelbſt geſpielt haben ſoll) iſt der alte treue Diener des Hauſes. Das heitere Waldſtück iſt das Schönſte, was in dieſer Gattung vielleicht je geſchrieben worden iſt, denn die ſchönſten goldnen Lichter der Poeſie durchglänzen, wie Sonnenſtrahlen den Wald, die ganze Handlung, die eigentlich gar keine Handlung ſondern ein in den Rahmen des Drama gefaßtes Idyll iſt. Es ſpielt im Ardennenwald, wohin die beiden Mädchen Roſalind und Celia flüchten und zwar verkleidet, Roſalind als Page, Celia als Schäferin. Das Hauptintereſſe des Stückes dreht ſich um Roſalind, die in ihrer Verkleidung auf's Anmuthigſte ihren Liebeshandel mit Orlando durchführt. Roſalind iſt ganz daſſelbe vom erſten Moment an mit aller Entſchiedenheit liebende Mädchen in der idylliſchen Haltung, was Julia in der tragiſchen, Helene in Ende gut alles gut in der elegiſchen Haltung iſt. In die Liebſchaften der beiden Haupt-Paare verwebt Shakespeare noch die Liebſchaft eines dritten Paares, eines wirklichen Schäfers Sylvius und einer wirklichen Schäferin Phöbe und eines

vierten Paars, des Clown Prüfstein und des Bauermädchens Audrey. Prüfstein, Hausnarr bei Celia's Vater mit seiner humoristischen Verspottung des Ehestands und der Hofleute ist schon ein Capitalstück von der Gattung witziger Hofnarren, die Shakespeare einführt. Als er sich beklagt, daß die Narren nicht mehr weislich erörtern dürfen, was die weisen Leute Närrisches machen, antwortet ihm Celia: „Du hast Recht, seit das Bischen Witz, das die Narren haben, zum Schweigen gebracht worden ist, macht das Bischen Narrheit, das weise Leute besitzen, große Parade.“ Eine ganz neue Figur die Shakespeare hier einführt, ist aber der Hofcavalier Jaques mit seinem ganz eigenthümlich tingirten melancholischen Humor. Jacques ist der blasirte Touriſt und Lebemann, der mit seinem Spleen als der Prototyp einer ganzen Gattung von englischen wunderlichen Leuten erscheint, die nach ihm kamen und die noch nicht ausgestorben sind. Er ist es, dem die bekannte schöne Stelle auf den sterbenden Hirsch gegen die Jagdgrausamkeit in den Mund gelegt ist, und der die berühmte Schilderung der sieben Lebensalter spricht.

24) Was ihr wollt, oder der drei Königsabend

ist die Geschichte einer unglücklichen Liebe, die zuletzt glücklich ausgeht. Herzog Orsino in Illyrien ist ein ritterlich anmuthiger, kunstgebildeter und phantastischer Herr. Er liebt, liebt phantastisch, peinvoll und hoffnungslos die reiche Wittwe Gräfin Olivia.

Das Stück beginnt mit der Liebesklage, Musikanten sind versammelt, den Herzensschmerz des Herrn zu lindern.

Ist Liebesnahrung die Musik, so spielet auf!
Gebt mir das Uebermaß davon, daß übersättigt
Der Appetit darnach erkranke und so sterbe.
Nochmals die Melodie! Sie sank ersterbend hin!
Ach, sie kam in mein Ohr, wie 'n süßer Süd,
Der hinstreicht über einen Hügel von Violen
Und Düfte raubt und giebt. — Genug! nicht mehr!
Es tönt mir nicht so süß mehr jetzt, als wie zuvor! —
O Geist der Liebe, wie bist du so schnell und frisch!
Ob deine Macht schon alles gleich der See
Erfaßt, so kommt doch nichts in sie hinein,
Es fällt vielmehr in Abbruch und zu niederm Werth
In der Minute. So voll von Gestalten ist die Liebe,
Daß sie allein nur höchst phantastisch ist.

Bei dem liebessiechen Herzog meldet sich nun, als Page verkleidet, Viola, ein Mädchen, das an die Küste Illyriens durch einen Schiffbruch verschlagen worden ist und in männlicher Verkleidung Sicherheit in ihrer Verlassenheit sucht, bis sie ihren Bruder wieder gefunden habe. Viola wird als Page von dem Herzog angenommen und als Bote an seine Geliebte, die reiche Gräfin Olivia, entsendet. Olivia wendet Viola, die sie in ihrer Pagentracht für einen Mann hält, ihre Gunst zu und dies erregt die Eifersucht des Herzogs. Viola kommt nun in eine höchst zarte Situation, behauptet sich aber darin mit ausnehmender Anmuth und einer so tiefgefühlten echtweiblichen Feinheit, daß sie zu den liebenswürdigsten Frauengestalten gehört, die Shakespeare geschaffen hat.

Olivia, die vornehm erzogene, eigensinnige Dame, die keinen Widerspruch ertragen kann, die den Herzog, der als vornehmer Herr um sie und nur vornehm aus der Ferne wirbt, gerade deshalb nicht mag, faßt die heftigste Leidenschaft zu seinem Diener. Violen dagegen ergreift eine tiefe, stille, geduldige Liebe zu Oliviens unglücklichem Liebhaber, dem Herzog. Viola ist mehr sentimental-humoristisch gehalten, und unterscheidet sich so ganz merklich von der elegisch-ernsten Helene in Ende gut alles gut, die in einer ähnlichen Situation ist und auf die ich sogleich komme. Endlich klärt sich das Geheimniß auf, daß Viola ein Mädchen ist, der Herzog erkennt in Viola den wahren Gegenstand seiner Liebesphantasien, den wahren Genius des Süd's, „der hinstreicht über einen Hügel von Violen", er heirathet Viola. Olivia heirathet den Bruder derselben und ihr Ebenbild, Sebastiano.

In die romantische Haupthandlung dieser Doppelneigung hinein verschlingt sich aufs Ergötzlichste die Nebenhandlung mit zwei komischen Freiern Oliviens, dem wüsten, albernen Landjunker Sir Andrew Ague-Cheek, Fieberwange, der den Pagen Viola zum Duell herausfordert, und der vergnüglichsten Person des Stücks Malvolio, Olivien's Haushofmeister, dem eingebildeten puritanischen Pedanten des Stücks, der auf's Tollste verspottet, verhöhnt und ausgelacht wird. Maria, die schalkhafte Kammerjungfer Olivien's ist die Vermittlerin dieses tollen Spaßes, indem sie ihm einen Brief in die Hand spielt, den Malvolio, weil Maria täuschend die Handschrift Olivien's

nachzuahmen weiß, für von Olivia geschrieben hält. Olivia gesteht darin Malvolio ihre Liebe, sie schreibt ihm: „Im Geschick stehe ich über dir, doch laß dich Größe nicht abschrecken. Einige sind hochgeboren, andere erobern sich Hoheit, anderen wieder wird sie zugeworfen. Erinnere dich, wer deine gelben Strümpfe lobte und dich immer mit gekreuzten Strumpfbändern zu sehen wünschte. Wenn du meine Liebe erwiderst, so laß es in deinem Lächeln sichtbar werden. Das Lächeln steht dir sehr wohl, darum lächle immer in meiner Gegenwart, mein süßer Geliebter!“ Darauf geht Malvolio sofort in's Geschirr, er läßt sich nicht durch Größe abschrecken, er erscheint vor Olivien in gelben Strümpfen und gekreuzten Strumpfbändern und er thut vor ihr nichts als lächeln. Im Briefe stand weiter: „Streif deinen niedrigen Balg von dir, zeige dich unzufrieden mit der Dienerschaft, laß deine Zunge von politischer Weisheit überströmen, arbeite dich in die Capricen des Sonderlings hinein.“ Auch dem gemäß thut Malvolio, und so wird die Tollheit bis auf die Neige ausgekostet. Er wird in eine finstere Kammer eingeschlossen, man schickt den Narren, als Pfarrer verkleidet, zu ihm, um ihm den Teufel auszutreiben, endlich wird er, als die Sache mit dem Briefe sich aufklärt, als der tollste Geck und Laffe verlacht. Der Clown, der Hausnarr, begleitet seinen Abgang mit den Spottworten: „Einige werden hochgeboren, andere erobern sich Hoheit, andern wieder wird sie zugeworfen.“ Dieser Narr ist ein sehr anschläglicher Kopf. Viola sagt von ihm:

„Der Burſch iſt klug genug, den Narr'n zu ſpielen,
Und das geſchickt thun, fordert ein'gen Witz.
Die Laune derer, über die er ſcherzt,
Der Menſchen Art, die Zeit muß er beachten
Und wie der Falk' auf jede Feder ſtürzen
Die zu Geſicht ihm kommt. Das iſt ein Handwerk
So voller Arbeit, als die Kunſt des Weiſen.
Denn Thorheit, weislich angebracht, iſt Witz.
Wird närr'ſch der Weiſe, wird er ganz unnütz."

25) Ende gut, Alles gut.

Dieſes Stück giebt ebenfalls die Geſchichte einer und zwar noch weit hoffnungsloſeren unglücklichen Liebe, die aber doch auch noch zuletzt von Glück gekrönt wird. Die Situation iſt hier um Vieles ernſter. Es handelt ſich um die unglückliche, ganz hoffnungsloſe Liebe eines armen Mädchens, Helene, zu einem reichen franzöſiſchen Herrn, dem Grafen von Rouſſillon, der ganz von ſeinem Standesvorurtheil erfüllt iſt, und von der Tochter eines Arztes, obgleich ſie jung und ſelten ſchön und klug iſt, gar nichts wiſſen will. Helene iſt eine Art Käthchen von Heilbronn. „Es hat wohl", ſagt Mrs. Jameson in ihren Frauen Shakespeare's, „niemals ein ſchöneres Bild von im Stillen gehegter Liebe gegeben, als das Helenens. Ihre ſtille Liebe verzehrt ſich nicht ſelbſt im ſtummen Schmachten, ſie härmt ſich nicht in Gedanken ſelbſt ab, ſie iſt nicht rein paſſiv, verzweifelt nicht an ihrem Abgotte, nein, Helene iſt im Gegentheil kräftig in ihrer innern Spannung, geduldig hoffend, ſie hält ſich durch die ſanfte Energie ihrer hingebenden Treue

immer innerlich aufrecht.“ Es ist der Sohn ihrer Wohlthäterin, Graf Bertram von Roussillon, welchen sie liebt. Bertram, der auf den äußerlichen Vorzug seiner Adelsabstammung versessene, sich in seiner stattlichen äußeren Cavalier-Erscheinung ganz in eitles Wohlgefallen verlierende, nur auf Ruhm und Thaten denkende, im Gemüth noch ganz unentwickelte junge französische Herr, die wortkargste Hauptfigur, die Shakespeare gegeben hat, erwidert die Liebe des armen, aber im Gemüthe zu einer seltenen Reife ausgebildeten Mädchens mit abstoßender, ja mit beleidigender Gleichgültigkeit, weil sie vom bürgerlichen Stande und dazu gar die Kammerfrau seiner Mutter ist. Er heirathet sie nur auf den ausdrücklichen und strengen Befehl seines Lehnherrn, des Königs von Frankreich, den sie durch ein Arkanum ihres verstorbenen Vaters von einer schweren Krankheit befreit hat. Bertram heirathet Helenen mit dem ausgesprochensten Widerstreben und bethätigt ihr dasselbe sofort, indem er sie unmittelbar nach der Hochzeit verläßt, ihr nicht einmal einen erbetenen Abschiedskuß giebt. Helene, in ihrer demuthsvollen Grazie, fährt fort, ihren Bertram treu zu lieben, sie ist sogar ohne Groll gegen ihre Nebenbuhlerin Diana, die sie, dem Grafen nachreisend, in Florenz trifft. Helene liebt ihren Bertram, weil sie ihn eben liebt, wie Othello eifersüchtig ist, weil er es eben ist — denn, sagt sie, „wenn Bertram hin ist, giebt's kein Leben mehr.“ Die Liebe und die Eifersucht haben keinen Grund, sie sind beide eben da, weil sie da sind. Aber die wahre und reine Liebe der Frau ist

ohne den männlichen Egoismus. Helenens Liebe ist ihre innerste Befriedigung, ihre Glückseligkeit, ja es ist ihre Religion. Sie weiß es, daß sie nur als „armes" Mädchen, nicht als Mädchen schlechthin, von Bertram verschmäht wird, sie hegt ein unbegrenztes, schwärmerisches, religiöses, göttliches Vertrauen, daß es doch noch einmal ihren Liebkosungen, ihrer Sorgfalt, ihrer unendlichen Herzenszärtlichkeit gelingen werde, es zu bewirken, „daß ihr Herr auf sie blicke." Zuletzt kommt denn das gute Ende: Helene wird noch mit ihrem Bertram glücklich, als dieser, durch einige Erfahrungen gereift, aus dem italienischen Kriege nach Frankreich heimkehrt und nachdem er den Tod Helenens, der von ihr selbst mit Fleiß ausgesprengt worden war, vernommen hat, anderen Sinnes wird, es fühlt, welche Perle er weggeworfen hat.

Die humoristische Figur in Ende gut, Alles gut ist Parolles, der prahlende Soldat, der miles gloriosus, er ist in diesem Betracht ein Seitenstück zu Fallstaff. Parolles ist der Stutzer, Bramarbas und Poltron, der in gelb und roth geht und daher von Shakespeare als „der taftgeschnitzte Halunke" bezeichnet wird, „mit dessen Saffran die ganze ungebackne und teigichte Jugend einer Nation könnte umgefärbt werden", er nennt ihn auch „eine rothgeschwänzte Hummel." Parolles, zwar nur eine Nebenfigur als Gesellschafter Bertram's, ist mit so zahlreichen Fäden an das Hauptinteresse festgeknüpft, daß es scheint, als stehe er nothwendig mit der Haupthandlung in Verbindung. Er ist der falsche Freund des jungen Grafen,

der als solcher von dem alten Lafeu entlarvt wird. Von dem Moment an, wo Bertram Helenen ausschlägt, argwohnt Lafeu Parolles' Einflüsterung und verfolgt ihn von da an mit unerbittlicher Strenge, bis zu seiner gänzlichen höchst komischen Entlarvung bei der Expedition nach der verlornen Trommel, wo er im Hinterhalt von Bertram's Officieren, ihm unbekannt, wer sie sind, gefangen genommen wird, wobei er „wie ein Mädchen, das ihre Milch verschüttet hat, greint" und sodann noch mit verbundenen Augen durch diese Officiere in einer wildfremden barbarischen Sprache geängstigt wird, daß man Folterwerkzeuge holen wolle, um ihm Geständnisse zu erpressen, die er denn sofort in reichster Fülle giebt, dadurch aber wieder in neue drollige Ungelegenheit kommt. Auch Lafeu in seiner halbväterlichen Rolle ist mit sichtbarer Vorliebe gezeichnet. Eine Merkwürdigkeit ist, daß ihm das einzige deutsche Wort, das in Shakespeare vorkommt, in den Mund gelegt wird, das Wort: „Lustik", das von Holland aus, zu des Dichters Zeit in das merry England verbreitet worden war.

Das Stück Ende gut, Alles gut führte zuerst den Namen: Loves labour won, Gelohnte Liebesleiden — es sollte wahrscheinlich den Gegensatz zu den verlornen Liebesleiden bilden. Die Fabel ist einer Novelle von Boccaccio entlehnt, aber wundervoll verschönt und verklärt.

Wie die beiden eben besprochenen Stücke: Was ihr wollt und Ende gut, Alles gut, die weibliche Hingebung, Fügsamkeit und Unterwerfung darstellen,

ſo ſtellen die beiden nun folgenden den weiblichen Trotz und Uebermuth dar.

26) Das gebrochene Trotzköpfchen.

Dieſes Trotzköpfchen heißt Katharina und ſie iſt die älteſte Tochter eines Edelmanns aus Padua. Ihr Vater hat den Entſchluß gefaßt, die zweite ſanfte Tochter Bianca nicht eher zu vermählen, bis die wilde, zornige Käthe ihren Mann gefunden habe. Während Bianca eine Menge Freier findet, findet Katharine keinen. Endlich aber entſchließt ſich ein junger Edelmann aus Verona, Petruccio, einen Verſuch mit ihr zu wagen. Er bedient ſich des ſchlauen Mittels, ſie mit ihrer eigenen Laune todt und mürbe zu machen. Er macht ſeine volle Geſchlechtspotenz gegen ſie geltend, er ſetzt ſich bei ihr in Reſpect. Er iſt gegen Katharinen ſelbſt, indem er auf's Vergnüglichſte ihrer Eitelkeit ſchmeichelt, der liebenswürdigſte Mann und doch auch zugleich auf eine Manier, der ſie nicht ausweichen kann, auf eine Manier, die die Sachen nimmt, als könnten ſie gar nicht anders genommen werden, der beſtimmteſte Gebieter. Gegen ſeine ſämmtlichen Umgebungen ſtellt er ſich als der geſtrengſte, zornigſte und wildeſte Herr dar. Auf dieſe Weiſe hält er ſie in ſteter Furcht und Schrecken. Das Trotzköpfchen wird damit ganz gründlich gebrochen und Katharina erweiſt ſich nun als das Muſterbild einer unbedingt fügſamen, in alles willig ergebenen Gattin, während im Gegentheil die früherhin ſo ſanfte Bianca in ihrer Ehe gar ſehr bald ihren Eigenſinn durchblicken

läßt. Es ist über die Maßen ergötzlich, wie am Ende des Stücks Katharina selbst sogar noch mit einer förmlichen Apologie der weiblichen Sanftmuth und Folgsamkeit auftritt. Dieses Lustspiel, das gebrochene Trotzköpfchen, ist noch aus der ersten Jugendzeit und eines der heitersten Lustspiele Shakespeare's. Der Stoff der Handlung ist einem Stücke des Arioſt entlehnt.

Zu dem Stück gehört noch ein Vorspiel, eine Art Posse, wo der alte Spaß benutzt ist, daß ein müssiger Lord einen versoffenen Kesselflicker findet, den er mystificirt und ihn glauben läßt, er sei nur an der fixen Idee, ein Kesselflicker zu sein, krank, er sei eigentlich ein reicher mächtiger Lord. Es wird ihm der Page des Lords als Lady zugeführt und an deren Seite sieht er sich das Stück an. Holberg hat das Sujet bekanntlich zu einem völligen Lustspiel bearbeitet.

27) Viel Lärm um nichts.

Dieses Lustspiel ist die reizendste Darstellung des Triumphes des weiblichen Uebermuthes, der Koketterie, aber einer Koketterie im edelsten Style und im liebenswürdigsten Gewande. Es ist ebenfalls eines der heitersten Conversations-Lustspiele Shakespeare's. Die Handlung stellt die Liebesgeschichte zweier Paare dar. Das erste Paar ist Beatrice und Benedetto. Beatrice, von vergnüglichster Laune, sprudelndem Witze und tollem ausgelassenen Muthwillen überströmend, eine helle fixe Brünette, ist die Nichte des Gouverneurs von Messina. Ihr ist „kein Mann, wie

ihn Gott geschaffen hat, gut genug.' Neben ihr steht als Liebhaber der capitaleheſcheue, profund und joviale, grundgutmüthige und tapfere Signor Benedetto von Padua, der von Beatricen ſo lange und ſo arg verſpottet, verhöhnt und gemißhandelt wird, daß es, wie er ſelbſt klagt, „ein Klotz nicht hätte aushalten können.“ Das zweite Liebespaar iſt die ſanftmüthige, ihrem geiſtig überlegenen Mühmchen weithin untergeordnete Hero, eine ſentimentale, ſtille Blondine, und der ehrſame, aber kluge, auf ſeinen Vortheil wohlbedachte Claudio, welcher zwar eheluſtig iſt, aber doch gleich zuerſt ſich erkundiget, ob ſeine Geliebte auch einziges Kind und Erbe ſei. Die Intrigue des Stücks iſt dieſe, daß das eheſcheue und das eheluſtige Paar zum Gegentheil ihrer vorherrſchenden Intentionen bewogen werden: Beatrice und Benedetto werden in einander verliebt gemacht, es gelingt dieſes Wunder bei der nach der überaus köſtlichen Maskeradenſcene angeſtellten nicht minder höchſt ergötzlichen Gartenſcene im Mondſcheine im zweiten Acte, wo erſt Benedetto in ſeinem Verſtecke in der Laube vom Hörenſagen, daß Beatrice in ihn verliebt ſei, verliebt gemacht wird und dann auf ganz gleiche Weiſe bei der Gartenſcene im dritten Act Beatrice. Dagegen wird Claudio von Hero, weil er dieſelbe für untreu hält, getrennt. Zuletzt klärt ſich alles auf und beide Liebespaare gehen zum Altare. Man ſieht es kommen, daß Claudio und Hero eine fein bürgerlich-ehrſame, Beatrice und Benedetto aber eine ſehr humoriſtiſch-geniale Ehe mit einander führen werden. Der Cha-

rakter, der in dem Stücke das böſe Princip repräſentirt, iſt der Bruder des Prinzen von Aragon, **Don John**. Er iſt eine unheimliche Perſönlichkeit, völlig leidenſchaftslos, in ihm iſt das volle Unbehagen an ſich ſelbſt individualiſirt, bei ihm iſt alle Luſt und Freude an ſich hinweg, er iſt allem Humor abſolut fremd; er kennt nur die eine kälte Luſt und Freude, die, zu ſchaden, er bewirkt es, daß Claudio von Hero ſich trennt. Eine beſonders ergötzliche Zugabe in dieſem Luſtſpiele ſind die burlesken Gerichtsdienerſcenen. Der Stoff iſt einer Novelle des **Bandello** entlehnt.

Viel Lärm um nichts iſt das Luſtſpiel Shakespeare's, in welchem der Witz und die Heiterkeit durch und durch die Handlung durchdringt, wo die Komik gleichſam zur feinſten Geiſtigkeit ſublimirt erſcheint und alles ſich in dieſe reizende Atmoſphäre hineintaucht. In keinem andern Luſtſpiel hat Shakespeare wieder ſo einen fortwährenden Triumph des Geiſtes der Freude gefeiert. Hier tritt er ganz wie der **moderne Ariſtophanes** auf.

28. Der Kaufmann von Venedig.

Unter allen Luſtſpielen Shakespeare's iſt der Kaufmann von Venedig wohl das gediegenſte. Wegen dieſer ſeiner Gediegenheit hat es nicht nur in England, ſondern auch in Deutſchland die größte Popularität ſich erworben. Idealität und Realität, Allgemeines und Individuelles ſind im Kaufmann von Venedig vollendet gemiſcht und mit Meiſterſchaft gegen einander abgewogen. Wie **Macbeth** die vollendete moderne Tragödie, ſo iſt der Kaufmann von Venedig die

vollendete moderne Comödie zu nennen. Es iſt das Stück, in welchem Shakespeare die Freundſchaft verherrlicht. Es iſt der Pendant zu Romeo und Julia, das die Liebe verherrlicht. Wie man ſagt, hat Shakespeare mit dieſem Stücke eine Huldigung ſeinem Freunde, dem Grafen von Southampton, dargebracht: dieſer hatte ihm zu ſeiner Betheiligung am Globustheater damals die Summe von 1000 Pfund vorgeſchoſſen. Das ſollten die 3000 Ducaten ſein, die im Stücke vorkommen. Es behandelt die Freundſchaft Antonio's, des reichen, hochgeſinnten und feingebildeten, vornehmen Kaufmanns von Venedig mit ſeinem Vetter Baſſanio. Dieſer Baſſanio iſt ein armer Cavalier, dem mit der reichen Heirath, die er an Portia macht, das Glück ins Haus kommt. Ohne Verdienſt wird er der auserkorne Geliebte der Portia, der ſchönen, reichen Erbin von Belmont. Portia iſt die Hauptfigur des Stücks, eine lebenswarme, durch und durch friſche, kräftige, mit dem reichſten Geiſt und dem liebenswürdigſten Humore ausſtaffirte venetianiſche Jungfrau. Portia iſt eine der ſchönſten Frauengeſtalten Shakespeare's, eine völlige weibliche Schönheit, die, wie Mrs. Jameson ſagt, „wie ein grüner Orangenbaum zugleich weiße, duftige Blüthen und goldene, ſaftige Früchte an ſich trägt.“ „Wie ein herrlicher athmender Tizian“, ſagt Mrs. Jameson weiter, in der Galerie ihrer Shakespeare'ſchen Frauenbilder, worunter Portia eins der beſonders gelungenen iſt, „ſteht Portia neben dem prachtvollen Rembrandtbilde“ des gegen alle Chriſtenſeelen

ergrimmten, fühllos geizigen und unerbittlich grausamen Juden Shylock und „durch die schwarzen Schatten desselben werden ihre Glanzlichter erhöht.“ Wie in Antonio die großartige, ideelle Seite der Kaufmannschaft repräsentirt ist, wo das Geld nur als Mittel zu erhöhtem Lebensgenuß, feiner adeliger Bildung und großmüthiger Verwendung für Freunde erscheint, so ist Shylock der Repräsentant der egoistischen, materiellen Seite des Handelsstands, wo er nur auf Mammonsaufhäufung und Wucher ausgeht.

Die nicht nur schöne, sondern auch überaus kluge Portia rettet, nachdem sie sich mit ihrem Vetter, dem berühmten Rechtsgelehrten Bellario in Padua in Rapport gesetzt hat, als Doctor verkleidet, den Freund ihres Gemahls, den Kaufmann von Venedig Antonio aus den Klauen des furchtbaren Juden. Was so nahe liegt, aber Allen nicht eingefallen ist, fällt ihr ein: sie macht Shylock durch ihre überraschende Klugheit damit es unmöglich, das durch die Nichtbezahlung der verfallenen Schuld ihm verwirkte Pfund Fleisch aus Antonio's Körper zu schneiden. Auch hier stehen dem Hauptliebespaare, Portia und Bassanio, zwei andere Paare zur Seite: Jessika, Shylock's Tochter, „die allerschönste Heidin, die allerliebste Jüdin,“ wie der humoristische Lanzelot Gobbo, Shylock's Diener, sie nennt, und der muntre und geist- und empfindungsreiche Cavalier Lorenzo und dann: Nerissa, Portia's gewandte, vertraute Kammerfrau, die ihrer Herrin Schicksal mit den ihren Freiern zur Auswahl vorgelegten drei verhängnißvollen Kästchen zu ihrem

eigenen Schickſal macht und ihr Geliebter, der luſtige, ſcherzhafte, tolle Cavalier Graziano. Die Glanzſcenen des Stücks ſind die Käſtchenwahlſcene mit ihren ſanften Prachtaccorden im dritten Act, die feierlichernſte Gerichtsverhandlungsſcene im vierten Act, die magiſche Mondſcheinnachtsſcene im fünften Act, wo Lorenzo die ſchönen Worte über die Sphärenmuſik und die Gewalt der Töne über den Menſchen ſagt, und endlich beim Schluß die höchſt komiſche Ringaushändigungsſcene.

29. Die luſtigen Weiber von Windſor.

Der Held dieſes Luſtſpiels, das wie geſagt das einzige iſt, das in England ſelbſt ſpielt, iſt der aus König Heinrich IV. wohlbekannte dicke, humoriſtiſche Sir John Falſtaff, um deſſentwillen, wie ſchon beiläufig erwähnt ward, das Stück von Shakespeare auf Befehl der Königin Eliſabeth ausdrücklich gedichtet worden ſein ſoll. Gedruckt wurde es ſchon 1601 und am 18. Januar 1601 in die Regiſter der Stationer's Company mit den Worten eingetragen: „An excellent and pleasant conceited comedie of Sir John Faulstoff and the Merry Wives of Windsore.“ Der „epikureiſche Schurke“ legt ſich auf „franzöſiſche Pouſſage, wie heut zu Tag ſie Mode iſt“ in dieſem Stück und wird in demſelben in ſeinen ergötzlichen Liebesabenteuern mit den beiden ehrſamen Damen Ford und Page in ſeiner komiſchen Glorie vorgeführt. Er hat ſich in die Liebesabenteuer mit beſagten Damen eingelaſſen, um Geld von ihnen zu erſchnappen,

er meint, sie sollen „sein Ost- und Westindien werden und er will nach beiden Hemisphären Handel treiben," aber er wird gar arg geprellt. Erst wird er in einen Wäschkorb eingepackt, ins Wasser geworfen. Er beklagt sich darüber, als er mit heiler Haut davon gekommen, auf die vergnüglichste Weise. „Man konnte, sagt er, aus meiner Taille abnehmen, daß ich einige Behendigkeit im Sinken besitze: wäre der Grund so tief als die Hölle, ich müßte hinunter. Ich wäre ersoffen, war nicht das Ufer zu seicht und schlammig. Das ist ein Tod, den ich verabscheue. Wasser schwellt auf, welches Ungeheuer wäre aus mir Dickbauch geworden!" Ein zweitesmal geht's ihm noch schlimmer. Er muß nun auch noch, nachdem er die Wassersnoth durchgemacht hat, die Feuersnoth durchmachen. Er wird, als alte Frau verkleidet „in allen Farben des Regenbogens" durchgeprügelt und zuletzt bei einem Elfenspuk im Park von Windsor, wobei beiläufig der Hosenbandorden glorificirt wird, als Jägergespenst mit einem Hirschgeweih vermummt, mit Fackeln durchgebrannt und dem schallenden Gelächter preisgegeben.

Die lustigen Weiber von Windsor sind fast ganz in Prosa geschrieben, und das Stück, das am Anschaulichsten in die häusliche Sphäre, in den bürgerlichen Comfort des englischen Familienlebens einen Einblick gewährt. In der Familie Ford steht der eifersüchtige Ehemann seiner gemüthlichen, lustigen Ehehälfte gegenüber, in der Familie Page ist der Mann der geduldigere Theil und die Frau die fixe, helle, resolute, energische Person; ihre Tochter, das

liebliche Aennchen, ist die Geliebte des tüchtigen Mr. Fenton und das Knäblein William hat im vierten Act beim Pfarrer Evans die köstliche lateinische Stunde.

Köstliche Nebenfiguren sind in den lustigen Weibern von Windsor der dumme Junker Dünne, Slender, der Neffe des pedantischen, schuftigen Friedensrichters Schaal, Shallow aus Heinrich IV. mit seinem dummen Pagen Simpel, der pedantische, gutmüthige Pfarrer Evans mit seinem wälischen Jargon und der Arzt, Doctor Cajus, ein echter choleriſcher Franzose. Dazu kommen noch die Falstaff-Cumpane, Bardolph, Pistol und Nym und Falstaff's Diener Robin, der phantastische Wirth von der Hosenbandschenke und die aus Heinrich IV. bekannte Frau Quickly oder Hurtig, die hier als Haushälterin des Dr. Cajus auftritt, endlich noch Rugby, der Diener des Doctors. Das sind nicht weniger als zwanzig Personen, sämmtlich bestimmt individualisirt und specifisch von einander in festumrissenen Zügen unterschieden, so daß man hier über den Reichthum der Charakteristik besonders erstaunen muß.

Die acht letzten Stücke Shakespeare's, die noch zu besprechen sind, sind die theils mythischen, theils romantischen Phantasiestücke:

Pericles, Fürst von Tyrus,
Der Sommernachtstraum,
Der Sturm,
Troilus und Cressida,

Timon von Athen,
Maß für Maß,
Das Wintermärchen und endlich
Cymbeline.

Von dieſen acht Stücken fallen nur zwei: Pericles und der Sommernachtstraum in die früheren Jahre des Dichters, die andern ſechs alle ſind aus ſeiner ſpäteſten und reifſten Zeit.

30. Pericles, Fürſt von Tyrus.

iſt ein in Betreff der Echtheit, wie Titus Andronicus, zweifelhaftes Werk, wär aber wie Titus Andronicus ein gern geſehenes. Es enthält die romantiſche Legende von der Heirath des Titel-Helden mit Thaiſa, der Tochter des Königs von Pentapolis (in Nordafrika) und der Geburt der ſchönen Marina auf dem Meere, die Geſchichte des Verluſtes von Mutter und Tochter, des Auftretens der himmliſchreinen, von Seeräubern nach Mitylene im griechiſchen Archipel an einen unreinen, dem ſchönen Laſter geradezu gewidmeten Orte verkauften Marina, aus dem ſie mit ihrer engelgleichen Tugend auf die wunderbarſte Weiſe, allein durch die hohe Haltung ihrer glorreichen Seele ſich rettet und endlich die Geſchichte der Wiedervereinigung des Vaters mit Mutter und Tochter. Der Stoff iſt aus der bekannten Erzählung von Appollonius von Tyrus entlehnt, die in den gestis Romanorum vorkommt. Shakespeare nahm ihn aus der älteren engliſchen Bearbeitung in Gower's Confessio amantis und läßt deshalb Gower ſelbſt in dem Stück als Chorus auftreten.

31. Der Sommernachtstraum, Mid-Summer-Night's Dream.

Der Sommernachtstraum iſt von den beiden Zauber-Comödien, die Shakespeare am Anfang und am Ende ſeiner Laufbahn gedichtet hat, die frühere; die ſpätere iſt der Sturm. Beide ſind die reinſt-poetiſchen Compoſitionen unter allen Compoſitionen Shakespeare's. Der Sommernachtsraum ſpielt am Hochzeitsfeſte des Theſeus, Herzogs von Athen, mit Hippolyta, der Königin der Amazonen, theils in Athen, theils in einem Walde bei Athen. Das Stück iſt, wie Verlorne Liebesleiden und Wie es euch gefällt, an deren genialen Ton es am Nächſten anklingt, ein Gelegenheitsſtück, welches Shakespeare, wie jene, bei Gelegenheit eines Vermählungsfeſtes auf irgend einem Landſitze eines ſeiner Gönner in die Scene gehen ließ. Theſeus und Hypolita repräſentiren das Brautpaar aufs Stattlichſte und was die Handlung betrifft, ſo hat Shakespeare höchſt wahrſcheinlich wieder, wie in Verlorne Liebesleiden, Selbſterlebtes eingeſchaltet, namentlich in der berühmten Waldſcene, wo der ſchelmiſche Geiſt Puck die beiden Freier hetzt und ſeinen Schabernack mit ihnen treibt. Die Haupthandlung iſt nämlich die Liebesgeſchichte zweier holder, reiner Mädchen, eines glücklich und eines unglücklich liebenden Mädchens. Die glücklich Liebende iſt die kleine muntere und kecke Hermia, die unglücklich Liebende iſt die ſchlanke, ſchüchterne, von der Liebesleidenſchaft bis zum Selbſtvergeſſen ergriffene Helena. Mid-

Summer-Night's Dream, Sommernachtstraum, eigentlich Johannisnachtstraum, heißt das Stück, weil in der Johannisnacht nach dem Volksglauben die Zauberer umherschwärmen und mit ihnen die unterthänigen Geister, im Kampf mit einander begriffen. Die Entwickelung der Liebesintriguen ist mit der phantastischen Zauberwelt Oberon's und Titania's, des Königs und der Königin der Elfen, und Puck's, ihres Dieners, auf die reizendste und anmuthigste Weise verschlungen. Das süßeste, holdseligste Behagen einer frisch und tief sich ausathmenden Phantasie, das schalkhafteste, launigste Spiel eines heitern, treuherzigen, sich immer wie über Rosen- und Goldwolken mit seinen leichten Schwingen bewegenden Humors erfüllt dieses wunderbar verflochtene Stück, das mit dem allseitigen, vollkommenen Glücke der drei liebenden Paare endigt und mit der vollkommenen Wiederaussöhnung Oberon's und Titania's, welche mit einander in Streit gerathen waren. Im fünften Act führen die athenienſischen Handwerker vor ihrem Herzog das rare Stück von Pyramus und Thysbe aufs rarste auf und ganz zum Beschluß singen und segnen die Elfen den Palast des Theseus für die Hochzeitsnacht auf die feierlichste und herzergreifendste Weise ein.

Bekanntlich ist es Tieck in seinem Alter geglückt, mit dem Sommernachtstraum seine langgehegte Idee einer altenglischen Bühne zur Ausführung zu bringen — nächst der altenglischen von ihm wieder hergestellten Scenerie sollte auch die von Mendelssohn-Bartholdy dazu componirte Musik die Wirkung noch zur Stei-

gerung bringen. Aber Rapp, der Tübinger neuſter Ueberſetzer Shakespeare's bemerkt mit großer Einſicht: „Eines liegt auf der Hand: altengliſche Scenerie und unſere italieniſche Orcheſter-Oper-Geſangsmuſik ſind Elemente, die ſich widerſprechen. Je ſchöner dieſe Muſik iſt, deſto mehr wird ſie die poetiſche Wirkung ſtören; es iſt daſſelbe Mißverſtändniß mit den griechiſchen Tragödien. Als man in Italien die griechiſche Tragödie wiederherſtellen wollte, erfand man die Oper. Jeder ähnliche Verſuch wird in den nämlichen Abweg zurückfallen. Griechiſche Tragödie und Shakespeare'ſches Zauberſpiel (man kann das Calderoniſche und auch Molieriſche Feſtſpiel beiſetzen) waren nur möglich, wo keine ſo ausgebildete Muſik beſtand, wie jetzt. Die Orcheſtermuſik und unſere Art den Chor zu ſingen, kann ſchlechterdings nur die Poeſie zudecken, ſtatt ſie zu heben. Die Poeſie zieht immer den Kürzern, wo ſie in momentaner Wirkung mit den Künſten der Sinnlichkeit concurriren ſoll, und Shakespeare, Calderon, Moliere hätten ſich ſchwerlich bemüht, muſicaliſche Wirkungen im Drama zu ſuchen, wenn ſie geahnet hätten, wie dieſe Kunſt im Laufe der Zeit ihre eigne untergraben ſollte. Aber das hat Italien der engliſchen, ſpaniſchen und ſonſtigen Poeſie zum Schaden bewirkt."

Ganz dieſelbe Meinung ſpricht Gervinus in der Beſprechung des Sommernachtstraums aus und jeder, der die Schönheiten Shakespeare's nur entfernt zu fühlen fähig iſt, muß die Wahrheit der Täuſchung, die man ſich machte, flagrant finden — „wie konnte

man ein so ätherisches Traumgebilde mit einem Marschlärm von Pauken und Trompeten unsanft stören — eben da, wo Theseus sich über das luftige Gewebe dieser Erscheinungen ausläßt?"

32. Der Sturm

ist der Pendant zum Sommernachtstraum, die zweite, spätere und ungleich reifere der beiden Zaubercomödien die Shakespeare gedichtet hat und gewiß eins seiner wundervollsten Dramen. Wie der Sommernachtstraum an den Ton von „Verlorne Liebesleiden" und „Wie es euch gefällt" erinnert, hat der Sturm den Hauch von dem noch zu besprechenden Stück: „Cymbeline." Es ist eine Frische und dabei zugleich eine Reife in diesem Stücke niedergelegt, die noch bei weitem zauberischer sind, als der Zauberspuk, den es vorführt. Dabei wird man gleichsam auch sinnlich von der Frische der Seeluft und der Waldeswildniß angeweht, die auf der Insel ist, auf der das Stück spielt. Eine eigentliche dramatische Handlung hat dasselbe gar nicht: alle Verwicklungen werden im Voraus durch die Allgegenwart des Luftgeistes Ariel abgeschnitten, die Poesie löst, ehe sie sich schürzen können, alle Intriguen, die Wirklichkeit der Welt geht im Zauber der Poesie auf, aller Stoff vergeistigt sich gewissermaßen unter dem Zauberstab der Phantasie in reine Form, der Dichter zeigt hier, daß er der wahrhaftige Schöpfer aus dem Nichts des Stoffs ist und in sofern ist dieser Sturm die sublimste Quintessenz aller Shakespeare'schen Poesie.

Das Stück beginnt mit einem Seesturm auf dem Meere, wo, wie Miranda zu ihrem Vater sagt:

„Der Himmel scheint's, will feurig Pech ergießen,
Allein die See steigt auf der Wolken Nacken
Und saust die Flammen aus."

Es ist das eins der grandiosesten plastischen Bilder des großen Dichters, dem sich nur etwa das berühmte:

— — „Der Tag
Steht heiter lächelnd mit gehob'nen Zehen
Dort auf der fernen Nebelberge Spitzen."

in Romeo und Julia an die Seite stellen kann.

Die erste Scene spielt auf dem Verdeck des neapolitanischen Königsschiffs und Shakespeare handhabt hier zum Entzücken seiner Landsleute, denen die Seefahrt die halbe Existenz ausmacht die Sprache der Seeleute mit Virtuosität. Das Schiff, so wird es dargestellt — scheitert an der Zauberinsel, wo der Mann wohnt, der den Sturm erregt hat, der Vater Miranda's, Prospero, der vertriebene Herzog von Mailand. In Prospero hat Shakespeare die Lehre zur Anschauung gebracht, wie ein König, der nicht sein Königsamt übt, sondern (er war Jahre lang phantastisch in geheime Studien verzückt) anderen das Regiment überläßt, es dadurch verliert. Prospero hat jetzt auf seiner einsamen Insel, durch die Noth aufgestachelt, das Regiment gelernt, er weiß sich jetzt selbst von den Geistern, denen er ernst und streng gebietet, gehorchen zu machen. In Prospero ist das Ideal des edelsten Herrschers individualisirt und zugleich des weisesten; es ist ein Magus, wie Faust, aber von ganz anderm thätigen und practischem Schrot

und Korne. Prospero hat den Sturm erregt, weil die Leute auf dem Schiff sind, die ihn aus Mailand vertrieben haben: sein Bruder Antonio, der die Herrschaft usurpirt hat, Alonso, König von Neapel, der der Lehnsherr von Mailand geworden ist, Sebastian, Alonso's Bruder, und Fernando, Alonso's Sohn; sie waren sämmtlich auf der Rückkehr von Afrika begriffen, wo der König von Neapel so eben dem Hochzeitsfeste seiner Tochter Claribella mit dem König von Tunis beigewohnt hatte. — Die Versöhnung der beiden Fürsten von Mailand und Neapel wird durch die Liebe Miranda's, Prospero's Tochter, zu Fernando, den Kronprinzen von Neapel, vermittelt. Die ganze Handlung aber ist, wie mit Blumenguirlanden von dem mannichfachsten Zauberspuk der Prospero dienenden Geister auf das Phantastischste eingefaßt und umschlungen. Diese Geister, die scherzenden Elfen und Sylphiden, die den ganzen Luftkreis bevölkern, der behende Ariel an der Spitze, sind mit einer solchen Wahrheit gezeichnet, daß man über die vertrauliche Nähe dieses Außerordentlichen, so Wunderbaren, ja Unerhörten erstaunt. „Shakespeare, sagt Schlegel, trägt nicht nur seine Phantasie in das Reich der Natur, sondern er trägt auch die Natur in die jenseits des Wirklichen liegenden Regionen der Phantasie."

Eben so holdselig wie die Feenwelt ist die Liebe Miranda's und Fernando's geschildert mit einer Frische des Gefühls, die nur die ewige Dichterjugend dem bereits gealterten Manne geben konnte. Fernando,

aus dem Schiffbruch Miranda entgegentretend, erinnert unwillkürlich an Odyſſeus, der auf der Phäaken-Inſel Nauſikaa am Strande trifft. In Miranda iſt die ganze Unſchuld und Treuherzigkeit eines fern von aller künſtlichen Bildung in einer paradieſiſch urweltlichen Natur unter der Leitung eines höchſt weiſen Vaters aufgewachſenen holdſeligen Frauenbilds individualiſirt, das aber wieder eine ſo feſt umriſſene Gegenſtändlichkeit hat, als wäre es nach dem Leben gezeichnet. Rapp meint auch, daß Shakespeare in dieſer Miranda ſeine Lieblingstochter Suſanna, die ſeit 1607 an den Arzt Dr. Hall in Stratford verheirathet war, und mit der er ſeine letzten Jahre in Stratford verlebte, portraitirt habe. Die komiſchen Scenen im Stück ſpielen die beiden Matroſen Trinculo, der Narr des Stücks, und Stefano, die ſich mit einer Rumtonne auf die Inſel gerettet haben, hier auf das Ungethüm Caliban, das halb Fiſch, halb Menſch iſt, treffen, mit ihm zum Verderben Fürſt Proſpero's conſpiriren, aber von dem allgegenwärtigen und alles überwachenden Luftgeiſt Ariel aufs Tollſte in Dornen und Sümpfe und zuletzt gar noch von einer wilden Jagd von in Hundsgeſtalt auftretenden Geiſtern gehetzt werden.

Möglich iſt, daß, wie Rapp will, das Stück noch einen geheimen ſymboliſchen Sinn hat, daß Shakespeare mit dieſem Stück ſeine Bühnenlaufbahn beſchließen und vom Publicum Abſchied nehmen wollte, um ſich auf ſeinen ruhigen Landſitz zurückzuziehen. Eine Stimmung

wie dieſe, athmet das Stück allerdings. Die Worte Proſpero's:

„Ich will nach Mailand, wo das Grab mein dritter Gedanke ſein ſoll„

und am Schluß, wo er ſich ans Publicum wendet:

„Nun ſind zu Ende meine Zaubereien"

wären wohl auf den Abſchied des Dichters von London zu deuten.

Der Luftgeiſt Ariel kann neben der elementaren Bedeutung noch die ſymboliſche haben, daß er die ätheriſche Natur der poetiſchen Lebensanſchauung des Dichters, Caliban dagegen die gemeine Natur, den materiellen Eigennutz repräſentirt, mit dem der Dichter in ſeinem Bühnenleben genug zu ſchaffen gehabt hatte.

Drei oder vier Jahre vorher, ehe der Sturm von Shakespeare gedichtet wurde, waren die Bermudas- oder Teufelsinſeln, deren Namen auch im Stücke vorkommt, entdeckt worden. Das Zauberhafte des Stücks hängt mit den vielen damals noch an Fabeln reichen Berichten von Seereiſenden zuſammen, namentlich eine über die Bermuden 1610 gedruckte Reiſebeſchreibung, über die das Jahr zuvor von Sir George Sommers dahin unternommene Expedition, wobei derſelbe vor dieſen „immer ſturmumbrauſten" Inſeln Schiffbruch gelitten hatte, ſcheint ſtark ausgebeutet zu ſein. Man glaubte damals allgemein, die Bermuden ſeien von Teufeln und Hexen bewohnt und verzaubert, als welche die Schiffe nicht landen ließen. Wie Othello dem verſammelten Senate von Venedig

erzählt, kommen auch hier Leute vor, „denen der Kopf da, wo die Brust ist, steht."

Zuerst ward der Sturm aufgeführt im Palast Whitehall zu London vor dem König Jacob I. am Allerheiligenabend 1611 und dann nochmals Anfang des Jahrs 1613 vor dem Prinzen von Wales, Carl (der später den Kopf verlor), Prinzeß Elisabeth und dem Pfalzgrafen (dem spätern König von Böhmen), bei Gelegenheit der Vermählung der beiden letztern Personen, merkwürdigerweise der Personen, deren ganzes Leben fast ein fortwährender Sturm von Trübsal werden sollte.

Wie Rapp sehr richtig bemerkt, ist der Sturm ein Stück, über welches hinaus gar kein Schauspiel mehr liegen kann, es ist gewissermaßen der Uebergang zur Oper und löst die Kunst der Sprache in den Zauber der Töne auf. So ist es die Prophezeihung unserer neuen Bühne geworden, wo die sinnlichen Mittel die Gewalt des unverhüllten Gedankens gebrochen und zurückgedrängt haben. Shakespeare ahnte schon den geistigen Gehalt der zu seiner Zeit sich entwickelnden vollkommeneren Instrumentalmusik. Als Prospero's Geister unter Musik einen gedeckten Tisch bringen und mit einladenden Grußgebehrden um ihn tanzen, läßt er den König von Neapel, Alonso, sagen:

„Ich kann nicht genug mich wundern:
All' die Gestalten, die Gebehrden und
Dazu die Töne, die, obgleich der Zunge
Dienst nicht dabei ist, doch ein' Art
Vortrefflich stummes Zwiegespräch ausdrücken!"

33. Troilus und Creſſida.

Dieſes Stück iſt eins der eigenthümlichſten. Es iſt das einzige Schauſpiel, das Shakespeare 1609 unaufgeführt hat drucken laſſen. Es hat zum Inhalte den Stoff der Iliade Homer's und es behandelt dieſen Stoff auf die eigenthümlichſte Weiſe, theils als mythologiſches Ritterſchauſpiel, theils als romantiſch-pſychologiſches Luſtſpiel. Der heroiſche Hintergrund, auf dem die Liebesgeſchichte ſteht, iſt in der reichhaltigſten Mannichfaltigkeit vorgeführt und der große Dichter ſpricht über Krieg und Politik die tiefſinnigſten Anſchauungen aus. Wie ich ſchon früher erwähnte, iſt Troilus und Creſſida zugleich das Stück, in dem Shakespeare, der das Heidniſche ganz abgeſtreift hatte und ſich ganz in der Erhabenheit ſeiner modern-chriſtlich-humoriſtiſchen Weltanſchauung fühlte, den Gegenſatz der Geiſtes- und Lebensbildung des Alterthums, gegenüber dem neuen Lebensprincip des Chriſtenthums, von der ſittlichen Seite her mit vollſtem Bewußtſein und Behagen parodirt. Den alten Homer kannte wahrſcheinlich der Dichter nicht, er kannte die Sage vom trojaniſchen Kriege nur in der veränderten Geſtalt, wie ſie die mittelalterlichen Dichtungen im Umlauf gebracht hatten und dieſe behandelt er mit einer ſtaunenswerthen Freiheit, einer Freiheit, die den ganzen Ernſt des Stoffs zur ergötzlichſten Komik verflüchtigt. Den Homeriſchen Helden wird ihre Idealität gänzlich abgeſtreift und ihre ſittlichen Schwächen treten dagegen im grellſten Lichte hervor.'

Goethe bemerkte einmal in den Gesprächen mit Eckermann sehr richtig: „Aus keinem Stücke kann man besser Shakespeare's freien Geist erkennen, als aus Troilus und Cressida.“ Man muß hier den alten Homer gänzlich vergessen, unwiderstehlich reißt die übermüthige, in Witz und in der Antithese schwelgende Laune des modernen Dichters hin, der sich hier so recht behaglich in der vollendeten Virtuosität seines Humores ergeht. Dieser Humor beleuchtet die eigentlichen Triebfedern des ernsten Kriegs vor Troja und der hohen Politik der griechischen Feldherren mit den heitersten Farben, die die Poesie darbieten kann. Den Namen hat das Stück von der bereits von Chaucer mit Meisterschaft behandelten Liebesgeschichte der treulosen, wetterwendischen Trojanerin Cressida, die eben so wie die griechische Helena dem Menelaus, um Paris, des Sohns des trojanischen Königs Priamus willen, untreu wurde, dem Prinzen Troilus, Paris Bruder, untreu wird und sich dem Griechen Diomedes ergiebt. Den Vermittler macht der mit einem staunenswerthen Verständniß der schwachen Seiten in der Männer- und Frauennatur ausgerüstete Kuppler Pandarus, der übrigens als vollendeter Hofmann gehalten ist: er sagt einmal, als er in Priamus Palast erscheint und Paris und Helena mit ihrem Gefolge auftreten, die wunderschönen Worte zum ersten Gruße:

„Alles Schöne sei euer, mein edler Herr, und dieser ganzen schönen Gesellschaft! Mögen ihre schönsten Wünsche in jedweder schönen Weise schön sich erfüllen! Besonders die eurigen, schöne Königin! Schöne Träume seien euer schönes Kopfkissen!

In Creſſida, dieſem eben ſo liebreizenden und zärtlich ſich anſchmiegenden, als faſt unbegreiflich leichtfertigen und gedankenloſen Mädchen iſt das Wetterwendiſche in der Frauennatur individualiſirt. Ihr Kopf iſt eben ſo leicht und flatterhaft als ihr Herz, ſie iſt, wie Pandarus ſagt, „der niedlichſte Mädchenſchelm, ſie wird gleich ſo roth und holt ſo kurz Luft, als würde ſie von einem Geſpenſt erſchreckt, ſie holt ſo kurz Athem, wie ein eben gehaſchter Sperling.“

Die Scene, wo ſie Troilus ihre Liebe geſteht, kommt an hoher poetiſcher Schönheit den berühmten Scenen in Romeo und Julia, im Kaufmann von Venedig, im Sturm und in Viel Lärm um Nichts gleich. Nur hat mit pſychologiſcher Meiſterſchaft ſie Shakespeare von allen dieſen vier Scenen himmelweit ſpezifiſch unterſchieden gehalten. Bei Julia ſpricht die glühende aber tiefernſte Leidenſchaft, bei Portia die edelſte Bildung, bei Miranda die treuherzigſte Einfalt der Natur, bei Beatrice eine liebenswürdige, durchaus edel gehaltene Koketterie, bei Creſſida aber die Koketterie des Leichtſinns und der Sinnlichkeit. Shakespeare läßt Creſſida ihre Liebestheorie ſchon im erſten Act in den von ſehr ſtudirter Reflexion zeugenden Worten ausſprechen:

„Engel ſind Frau'n, ſo lang man wirbt um ſie,
Erworben ſind ſie nichts: der Freude Seel' iſt Müh,
Die Frau weiß nichts, die das nicht weiß zuletzt,
Daß ſtets der Mann, was unerreicht, nur ſchätzt.
Daß die nie, die ſüß'rer Hauch umweht, war,
Von Liebesglück, als wo noch Sehnſucht flehte.
Daher auch feſt die Liebeslehre ſteht:

Erreichter Wunsch befiehlt, Bewerbung fleht.
Drum sei mein Herz auch stark von Lieb' bewegt,
Zur Schau sei's in den Augen nicht gelegt."

Für eine zahlreiche Männerklasse mag Cressida's Liebestheorie die volle Wahrheit aussagen, Troilus aber war ein ernster und ein treuer Mann. Er fragt sie deshalb auch gleich, als er sie zum erstenmal sieht und sie ihm gestanden hat, daß sie ihn viel lange Monate her schon geliebt habe:

„Warum war denn doch meine Cressida
So schwer mir zu gewinnen?"

Sie antwortet:

„Anscheinend nur, doch Herr war ich gewonnen
Beim ersten Blick, der je — Verzeiht! Wenn ich
Bekenne viel, spielt ihr mir den Tyrannen.
Ich lieb euch jetzt, doch nicht, bis jetzt, so sehr,
Daß ich's nicht meistern könnte — Doch, ich lüge,
Mir wuchsen die Gedanken über'n Kopf,
Wie ein unbändig Kind der Mutter! Thörin!
Was hab' ich ausgeschwatzt? Wer soll uns treu
Sein, wenn wir selbst so unverschwiegen sind!
Doch wenn ich euch auch liebte, warb' ich doch nicht,
Und doch fürwahr, wünscht' ich ein Mann zu sein,
Oder, daß Frauen Männervorrecht hätten
Zuerst zu reden. Süßer, heißt mich still sein,
Denn in dem Rausche sprech ich sicher noch etwas,
Was ich bereu'n muß. Seht, seht, euer Schweigen,
Schlau im Verstummen, lockt aus meiner Schwäche
Die Seele selbst des Raths. Stopft mir den Mund."

Und als Troilus sie küßt, erwiedert sie:

"Ich bitt' euch, edler Herr, vergebt mir,
's war nicht mein Vorsatz, so um einen Kuß
Zu betteln. Ich bin sehr beschämt. O Himmel
Was that ich? Ich nehm Abschied jetzt, mein Herr!"

Neben dieſem Liebeshandel bringt nun Ulyſſes, der weiſeſte der Griechen, bringen Agamemnon, Neſtor und die andern Fürſten insgeſammt die tiefſinnigſten klügſten Sprüche politiſcher Weisheit hervor. Die beiden Reden des Ulyſſes:

„Troja, das feſt noch ſteht, es läg' darnieder."

über die Nothwendigkeit der Rangabſtufung, des Ständeunterſchieds in dem politiſchen Gemeinweſen und

„Die Zeit hat einen Ranzen auf dem Rücken."

über die in dem Vergeſſen mit der Zeit der beſten Thaten liegende Undankbarkeit, dieſe beiden Reden ſind Meiſterſtücke politiſcher Weisheit. Der Charakter Hektor's iſt ſehr edel gehalten, der des Achilles im Gegentheil ſehr unedel: Shakespeare, ein Brite, nach der Volksſage, wie alle Briten aus trojaniſchem Blute, läßt Hektor, da er gerade wehrlos iſt, von Achilles, Myrmidonen erſchlagen.

Die Worte des Therſytes, der den Chorführer macht, drücken die eigentliche Meinung aus, die Shakespeare von dem großen Kriege ſehen laſſen will: „O Schlemmerei, o Liederlichkeit, o lauter Krieg und Schlemmerei, das allein iſt Mode. Hol' ſie ein brennender Teufel!" In Troilus und Creſſida iſt das pſychologiſche Problem des unerſättlichen weiblichen Leichtſinns, der profunden weiblichen Gemüthstreuloſigkeit behandelt. Creſſida ſelbſt charakteriſirt ſich herbe genug mit den Worten, als ſie ſich für Diomedes Liebeswerbung hat gewinnen laſſen:

„Troilus leb' wohl! Nur noch ein Aug' dich ſieht,
Das andre blickt, wohin mein Herz es zieht.

„Ach unſer arm Geſchlecht! Es hat den Fehl:
Der Irrthum unſers Aug's lenkt auch die Seel';
Was Irrthum führt, muß irr'n: o Herzeleid:
Die Seel', vom Aug' gelenkt, iſt voll von Schändlichkeit."

34. Timon von Athen.

Timon iſt der Pendant zu Troilus und Creſſida. Wie Troilus und Creſſida die falſche Liebe, ſo behandelt Timon die falſche Freundſchaft. Wie Troilus und Creſſida das pſychologiſche Problem der weiblichen Flatterhaftigkeit darlegt, ſo Timon das der männlichen Hypochondrie und Miſanthropie des Hageſtolziats. Im ganzen Stücke treten lauter Männer auf und nur zuletzt ſtreifen zwei ſehr unſaubre Frauenzimmer flüchtig über die Bühne. Timon von Athen bringt das höchſttraurige, aber durch eine conſtante Erfahrung nur zu feſt bewahrheitete Thema zur Anſchauung, wie in der Welt alles das Geld lenkt und wie alles fluchwürdig an ihm hängt — das draſtiſche Thema, daß Undank der Welt Lohn iſt. Der gütige, gaſtfreundliche, einem ganzen Schwarm von Freunden immer wohl wollende und wohlthuende, von allen Lords Athens, dem Senat, allen Gourmands, Literaten, Künſtlern geehrte und geliebte, gegen alle Menſchen ſtets verſchwenderiſche, freigebige Lord Timon bringt durch Güte ſich um Geld und Gut und muß nun, nachdem er es „im Galopp verraſt hat," die bittre Erfahrung machen, daß Freunde in der Noth nicht helfen, daß Härte Güte lohnt. Seine Diener, die er ausſchickt, um, wie er ſagt, „die Fäſſer ſeiner Liebe

anzuzapfen, um seiner Freunde Herz und Nieren durch Borgen jetzt zu prüfen" — kehren unverrichteter Sache zurück. Da ergrimmt der edle Timon und ladet die falschen Freunde, die er so oft bewirthet hat und die ihm jetzt unter allerlei Vorwänden die Bitte abgeschlagen haben, noch zu einem letzten Mahle ein. Sie finden sich alle wieder ein, ihr Ablehnen bestens zu entschuldigen sich bemühend. Die Mahlzeit wird aufgetragen: es sind lauter verdeckte Schüsseln. Timon ruft seinen Gästen zu:

„Deckt auf, ihr Hund' und leckt!"

Die Schüsseln sind voll warmen Wassers. Er spritzt sie damit in's Gesicht und treibt sie, ihnen die Schüsseln nachwerfend, aus dem Hause.

Durch die bittre Erfahrung, die er gemacht hat, wird Timon nun ein finstrer Menschenhasser. Er verläßt sofort Athen mit den Worten:

„Timon geht in den Wald: das roh'ste Thier
Ist milder dort mir, als die Menschen hier."

Timon führt im Walde tiefsinnige Selbstgespräche über die beiden Pesten der Gesellschaft: Schmeichelei und Geld; er sagt über die erste Pest:

„Wer wagts, wer wagts
In seiner Mannheit reinem Selbstgefühl
Sich zu erheben und zu sagen: der Mann
Hier ist ein Schmeichler? Ist's ein Einziger,
So sind es alle. Jeder Staffel Glück
Fuchsschwänzt die niedere. Der kluge Schädel
Duckt vor dem goldnen Thoren. Schief ist Alles,
Nichts G'rades giebt's in unseren verfluchten
Naturen, als nur die gerade Schurkerei.

„Verflucht drum sei jedwedes Festgelag,
Gesellschaft und Gewühl von Menschen!
Timon haßt seines Gleichen und sich selbst.“

Und über die Geldpest bringt er die herben Worte, nachdem er in der Erde nach Wurzeln grabend, Gold gefunden hat:

„Was ist hier?
Gold? Gelbes, funkelndes, kostbares Gold?
Nein Götter! Nicht bin ich ein eitler Wünscher,
Gieb Wurzeln, reiner Himmel! So viel nur
Von diesem macht schwarz weiß und häßlich schön,
Unrecht zu Recht, klein hoch, alt jung, feig tapfer!
Ihr Götter, ha, warum das? Warum, Götter
Lockt dieses Ding, warum lockt's doch von euch,
Hinweg euere Prieſt'r und eu're Diener?
Zieht unterm Haupt das Kissen weg den Starken?
Der gelbe Sclave
Kann Eide bind'n und lösen, den Verfluchten
Kann segnen er und Anbetung verschaffen,
Dem weißen Aussatz, unterbringen Diebe
Und ihnen Titel, Fußfall, Huld'gung liefern
Bei Senatoren auf der Bank. Dies Ding ist's
Was überjähr'ge Wittwen frei'n macht nochmals!

Timon's bittrer Humor steigt auf seine höchste Höhe in der Scene, wo er den Dieben, die ihn besuchen, um Gold von ihm zu erlangen, Gold giebt und die berühmte Apologie des Diebstahls vor ihnen hält, die den Dieben ihr Handwerk verleidet:

„Ihr Galgenschwengel ihr von Dieben,
Hier habt ihr Gold! Geht, schluckt fein Rebenblut
Bis Fiebergluth eu'r Blut zu Schaum euch kocht
Und ihr dem Stricke so entgeht. Dem Arzte

„Traut nicht, denn Gift sind seine Gegenmittel,
Er schlägt mehr Menschen todt, als ihr beraubt:
Nehmt Gold zugleich und Leben!
Treibt Schurkerei, treibt's, weil ihr euch dazu
Bekennt, wie Handwerk. Ich will liefern euch
Exempel von der Diebserei. Die Sonn' ist
Ein Dieb, mit ihrer mächt'gen Anziehkraft
Beraubet sie das weite Meer. Der Mond ist
Ein Erzdieb, schnappt sein bleich Licht von der Sonne.
Dieb ist das Meer, deß' feuchte Welle schmilzt
Den Mond in Thränensalz.*) Dieb ist die Erde:
Sie nährt sich und gebährt aus Stoff, gestohlen
Vom allgemeinen Auswurf. Dieb ist Alles.
Gesetze, euer Zaun und Geißel, haben
In ihrer rauhen Macht straflos den Diebstahl.
Liebt euch nicht selber unter euch. Fort, fort!
Bestehlt einander! Hier ist mehr Gold. Schneidet
Frisch Gurgeln ab! Es sind alles Diebe
Die euch begegnen. Geht nur nach Athen,
Erbrecht die Läden! Nichts, nichts könnt ihr stehlen,
Was Diebe nicht verlören! Stehlt nicht minder,
Weil ich euch dies geschenkt, und Gold verderb' euch
Auf alle Fälle! Amen!"

Weder der Feldherr Alcibiades, der als wahrer Freund sich Timon bewährt, noch sein getreuer Haushofmeister Flavius, noch die Rathsherrn, die Athen ihm schickt, um ihn einzuladen, zurückzukehren und des Staates Herrschaft zu übernehmen, vermögen irgend etwas mit ihren Bitten. Timon bleibt, was er Alcibiades gesagt, daß er sei:

*) Shakespeare bezieht sich hier auf die glitzernde Dunst-Atmosphäre in den Mondscheinnächten, ein in dem Nebelland England sehr gegenständliches Bild.

„Ich bin Misanthropos und hasse Menschheit"

in diesem Hasse stirbt er den selbstgewählten Tod im Wellengrab am Strande der Meeresfluth.

Der Stoff zu Timon ward von Shakespeare wahrscheinlich dem Leben des Antonius im englischen Plutarch von Thomas North entnommen.

35) Maß für Maß.

Maß für Maß ist ein psychologisch-romantisches Criminalstück aus dem öffentlichen Leben einer Hauptstadt und der Prototyp der Criminalstücke der modernen Bühne. Es ist tiefsinnig angelegt und in des Dichters bestem Mannesalter geschrieben. Ein junger Mann, Claudio, hat in Wien ein Mädchen verführt und soll für dieses Verbrechen nach dem Gesetz die Todesstrafe leiden. Der Herzog von Wien ist scheinbar auf Reisen gegangen, verweilt aber, in einem Kloster verborgen, in der Stadt, um als Mönch verkleidet, wie ein moderner Khalif Harun, sein Volk zu beobachten. An seiner Statt regiert Angelo, der Statthalter, dem der Herzog die Gewalt giebt:

„Es sollen Tod und Gnade in der Stadt Wien
Abhängig sein von deiner Zung' und Herzen."

Angelo ist ein gestrenger, äußerlich und bürgerlich völlig tadellos rechtschaffner Ehrenmann. Er ist bisher von den Frauen ungerührt geblieben, nur Geld und Gut, äußerlich ehrsam erworben, hatten Macht über ihn; innerlich aber ist er ein Schuft, denn es wird berichtet, daß er seine Braut verlassen habe, nachdem diese in einem Schiffbruche ihren Bruder und zugleich

ihre reiche Mitgift verloren hatte. Er, der ehrbare Mann, der gerechte Richter, hat die damit schon doppelt unglücklich Gewordene durch seinen Rücktritt das dritte schwerste Leid erfahren lassen. Da sieht Angelo Isabellen, die Schwester des zum Tode verurtheilten Claudio, eine schon dem Himmel geweihte Novize im Orden der heiligen Clara. Sie kommt zu ihm, um um das Leben ihres Bruders zu bitten. Die hohe Sittsamkeit Isabellens, ihre klösterliche Anmuth und ihre tiefsinnigen Reden fesseln und bethören Angelo jetzt, während ihn früher der Leichtsinn nicht hatte zu äußerlich verbrecherischen Thaten verführen können. Die Leidenschaft überwindet seine ehrsame bürgerliche Tugend leicht, er will Isabellen verführen und um diesen Preis ihren Bruder retten. Es ist so in dem ungerechten Richter Angelo die Schwäche der menschlichen Natur individualisirt, welcher öfters nur die Gelegenheit fehlt, um zu Falle zu kommen. Isabella, die heiligenähnlich strenge Jungfrau, die nichts Irdischem geweiht ist, verwirft aber mit tiefinnerstem Abscheu den schnöden Antrag. Der Herzog von Wien führt die Entscheidung herbei. Er tritt, als Mönch verkleidet, als der Beichtvater Isabellens auf. Die Entscheidung kommt ganz eben so, wie sie in Ende gut, Alles gut kommt. Angelo wird getäuscht, er glaubt ein Rendezvous mit Isabellen gewährt erhalten zu haben, er erhält aber eins mit seiner verlassenen Braut Mariana. Er hat sein Gelüste befriedigt, aber er ist nun sogar so niederträchtig, sein gegebenes Wort zu brechen und den Befehl zu ertheilen, Claudio

dennoch hinrichten zu laſſen. Claudio wird jedoch vom Tode errettet, Angelo's Schuld wird aufgedeckt, der heiligen Novize Iſabella giebt der Herzog ſeine eigene fürſtliche Hand, Angelo muß die ſeinige der wegen der mangelnden Mitgift verlaſſenen Braut, die beim Rendezvous ſeine Frau geworden iſt, darreichen. Maß für Maß heißt das Stück, weil es die Lehre zur Einſchärfung bringen ſoll, die der ſcheinheilige, ungerechte Richter Angelo ſo gröblich übertritt, daß der Menſch mit demſelben Maße, mit dem er gemeſſen zu werden wünſcht, auch Andere meſſen muß. „Das Böſe," ſagt der Herzog am Schluſſe, nachdem er ihm verziehen hat, zu Angelo, „das Böſe ward mit Gutem euch vergolten."

Eine Nebenfigur, die aber mit vollendeter Menſchenkenntniß nach dem Leben gezeichnet iſt, iſt Lucio, in dem Shakespeare die Frechheit eines Höflings ſtigmatiſirt hat, die hinter dem Rücken ſelbſt den Oberherrn des Hofes mit ihren Lügen nicht verſchont und durch die giftigſten Verläumdungen ſchmäht. Die komiſche Intrigue, die der Herzog, der als Mönch verkleidet, dieſe Schmähungen direct aus ſeinem Munde hört, mit ihm durchführt, iſt bis zur draſtiſchen Schlußcataſtrophe meiſterhaft gehalten. Das burleske Element iſt in den Gerichtsdienerſcenen des einfältigen Conſtablers Elbow repräſentirt.

36) Das Wintermärchen.

Das Wintermärchen iſt eines der ſpäteſten Stücke Shakespeare's, ein ſchönes herrliches Werk, zwar tief

ernſt, aber zugleich ganz überleuchtet von jener ſanften und doch ſo tiefſinnigen Poeſie, zu welcher Shakespeare, als er ſchon mit dem Gedanken umging, in ländlicher Abgeſchiedenheit den ſtillen Abend ſeines Lebens zuzubringen, ſich neigte. Das Wintermärchen ſollte, wie dies Schlegel hervorgehoben hat, einen Gegenſatz zum Sommernachtstraum bilden, denn Anfangs führte es den Namen: Wintermärchen. Das Wintermärchen iſt ein pſychologiſch-romantiſches Schauſpiel. Es iſt die Darſtellung der Wiedervereinigung zweier durch Eiferſucht getrennter Gatten, Hermione's mit Leontes, König von Sicilien. Leontes hat Hermione aus blinder Eiferſucht verſtoßen, weil er ſich einbildete, ſie ſei untreu ihm geweſen, untreu in der Perſon des Königs von Böhmen, Polyrenes, ſeines eigenen trauteſten Freundes, der eine Zeit lang an ſeinem Hof einen Beſuch abgeſtattet hatte. Hermione wird öffentlich von ihrem Gemahl auf die brutalſte Weiſe angeklagt, ſie verliert ihr kleines Söhnlein, es ſtirbt aus Gram um die Leiden der Mutter. Hermione verliert auch ihre neugeborne Tochter Perdita, Leontes läßt ſie auf einer wüſten Küſte dem Tode ausſetzen. Hermione lebt hierauf ſechzehn Jahre lang getrennt von ihrem Gemahl und in völliger Zurückgezogenheit von der Welt.

Hermione iſt als das Opfer einer blinden, unbegründeten Eiferſucht das Seitenſtück zu Desdemona in Othello und zu Imogen in Cymbeline. Das was ſie von dieſen beiden Frauen unterſcheidet, iſt ihre höhere Würde und ihr Ernſt. Sie iſt eine der ernſteſten

Figuren Shakespeare's. Aber dieser ihr Ernst ist ohne Härte, eben so ist ihre Würde ohne Stolz, wie ihre Liebe zu Leontes ohne Leidenschaft war und ihre Zärtlichkeit ohne Schwäche. Hermione thut ganz das Rechte, was in ihrem Falle zu thun war. Sie trennt sich von ihrem Gemahl, weil dieser den höchsten Frevel begangen, weil er die Würde der menschlichen Natur in ihr beleidigt, weil er ihre unantastbare Persönlichkeit angetastet, weil er sie zu einem Instrumente des blinden Grimmes seines Egoismus erniedrigt hat, er hat sie damit innerlich vernichtet. Jede edle Seele vergiebt das, aber vergessen kann sie es nie, die Abneigung steht fest. In Leontes, dem ungerechten Ehemann, ist die Liebloſigkeit und Härte der männlichen Natur in einem Extreme individualisirt, wie in Helene in Ende gut, Alles gut und in Viola in Was ihr wollt die Aufopferungsfähigkeit der weiblichen Natur ebenfalls im Extrem individualisirt ist. Erst in der letzten Scene des Stücks, der berühmten Statuenscene, tritt Hermione wieder ihrem Gemahle entgegen, dann erst entgegen, als ihre Tochter wieder aufgefunden ist. Hermione wird in dieser wunderschönen magischen Wiederbelebungsscene ihrem reuevollen Gemahle, der sie für längst gestorben gehalten hat, als ihr eigenes von dem seltenen Meister Giulio Romano gefertigtes Standbild enthüllt. Die lebende Statue steigt herab von ihrem Postamente, steigt herab unter den Tönen einer sanften Musik und stürzt sich sprachlos in ihres Gatten Arm, ohne ein Wort

zu ihm zu sagen, denn sie hat ihm kein Wort zu sagen.

Auch hier im Wintermärchen verschlingt sich in die Haupthandlung der Wiedervereinigung des Leontes und der Hermione noch die Liebesgeschichte der auf der wüsten Küste ausgesetzten Tochter derselben, Perdita mit Florizel, dem Sohne jenes Polyxenes, König von Böhmen. Perdita ist in ihrer Einsamkeit in einem reizenden Schäferleben aufgewachsen, sie ist ebenfalls eines der reizendsten Frauenbilder Shakespeare's; bekanntlich war es diese reizende Schäferinnenrolle, in der die schöne Mary Robinson den Prinzen von Wales, nachherigem König Georg IV. so entzückte, daß er sich ihr zum Florizel antrug.

Eine humoristische Capitalfigur des Stücks ist Autolycus, der Beutelschneider mit offenem Ohr, hellen Augen, flinker Hand und feiner Nase, der in der herrlichen Idylle des vierten Acts, wo die Schafschur gefeiert wird, als Hausirer auftritt und die Leute auszieht. An Gemeinheit übertrifft Autolycus bei weitem den Stutzer und Poltron Parolles und noch mehr den Genußmenschen Falstaff: er ist ein Schuft von der untersten Sorte, aber eine echt aus dem englischen Volksleben herausgegriffene Figur.

37) Cymbeline

ist das letzte Stück Shakespeare's. Es ist nach Hamlet nebst Troilus und Cressida das längste Stück, das er geschrieben hat, wunderbar wie diese beiden Stücke und vielleicht das wunderbarste unter allen. Es ist

der Schwanengesang des großen Dichters, in dem er nach einem an Freud und Leid reichen, fast dreißigjährigem Aufenthalt in der zwar lebens- aber auch unruhvollen großen Welt Londons, fern von Hof-, Gesellschaft- und Bühnenlärm in der schönen Stille und Ruhe der Zurückgezogenheit seiner kleinen Vaterstadt und in dem Kreis seiner Familie noch einmal alle seine besten Kräfte zusammenfaßte, um ein Meisterstück zu dichten, das gleichsam den ganzen Himmel seiner innern Welt, alle die Holdseligkeit und Liebenswürdigkeit, von der seine sanfte Seele erfüllt war, wie in einem Spiegelbilde zeigt.

Cymbeline ist das wunderbarste unter allen Stücken Shakespeare's, weil es das am mannichfaltigsten und buntesten componirte Werk unter allen romantischen Werken, die er gedichtet hat, ist. Es ist Lustspiel und Trauerspiel zugleich, es ist ein Märchen ins Drama gefaßt. Die Haupthandlung ist einer Novelle des Bocaccio entlehnt, aber die Liebesgeschichte, die sich bei dem italienischen Novellendichter in einer bürgerlichen Sphäre bewegt, ist durch Shakespeare, um dem Märchen einen glänzenden Hintergrund zu geben, in eine politische Sphäre hinaufgerückt, in den dramatischen Rahmen der fabelhaften Urgeschichte seines Landes. Das Stück spielt in der Zeit, wo die Römer unter August ihre Feldzüge nach Britannien machten. Die Haupthandlung ist ganz modern gehalten, aber mit Fleiß werden neben den modern italienisch gehaltenen Figuren, wie dem Edelmann Giacomo, antike Römer hingestellt, wie Cajus Lucius, der altrömische

Feldherr. Offenbar iſt darin ein Spott jener pedantiſchen Gelehrſamkeit, die, wie Ben Jonſon, Shakespeare's bekannter Rival, gethan, dem großen Dichter Anachronismen und allerlei hiſtoriſche und geographiſche angebliche Schnitzer aufgeſtochen hatte. Shakespeare dachte, als er Cymbeline dichtete, vielleicht gar nicht an eine wirkliche Aufführung, es iſt aber bekannt, daß es ſchon 1611 auf die Bühne gebracht worden iſt. Glück hat es nicht in England gemacht auf der Bühne, die fatale häßliche Wette des Poſthumus auf die Treue ſeiner Gemahlin Imogen beleidigte eben ſo, wie die Liebesneigung Helenens in Ende gut, Alles gut, als widernatürlich und unzart. Dem ohngeachtet iſt Cymbeline ein Stück, auf das England wie auf wenige und ganz mit vollem Rechte ſtolz ſein kann.

Cymbeline iſt einer der Könige Englands aus der alten fabelhaften Zeit. Das Stück ſpielt wie Lear, in der heidniſchen Zeit der britiſchen Urbevölkerung, aber nicht mehr in der dunkeln Periode vor der chriſtlichen Zeitrechnung, ſondern in der ſchon durch die römiſche Coloniſation aufgehellten Zeit. Cymbeline's Tochter aus einer erſten Ehe, Imogen, iſt der Hauptcharakter des Stücks. Sie ſoll nach dem Willen der Königin, der zweiten Frau ihres Vaters, deren Sohn Prinz Cloten heirathen, ſie verwirft aber dieſen mißrathenen Sohn ihrer boshaft liſtigen Stiefmutter und vermählt ſich mit Leonatus Poſthumus, einem Römerkinde, am engliſchen Hofe erzogen, der wie Imogen als ein Ausbund von weib-

licher Liebenswürdigkeit, als ein Muſter jedweder männlichen Vortrefflichkeit individualiſirt iſt. Der ſchwache König Cymbeline, von der verſchlagenen Königin gelenkt, verbannt nun Poſthumus im Zorn vom engliſchen Hofe. Er begiebt ſich nach Rom. Hier wird er von jenem, oben bereits beiläufig genannten Edelmann Giacomo zu jener fatalen häßlichen Wette über die Treue ſeiner Gemahlin genöthigt. Giacomo oder Jachimo — und er iſt allerdings ein kleiner Jago — reiſt nach England. Hier gelingt es ihm, in eine Truhe gepackt, zu Imogen in ihr Schlafzimmer zu kommen und er vermag nun Poſthumus von den Geheimniſſen ihrer Schönheit, die er, während ſie ſchlief, ſich betrachtet hat, ſo viel mitzutheilen, daß dieſer die Wette für verloren erachtet. Poſthumus geht nach England zurück und will Imogen ſterben laſſen. Sein treuer Diener Piſanio rettet ſie aber und ſpäter klärt ſich ihre Unſchuld auf.

Imogen iſt wie geſagt, ein wahrer Ausbund von holdſeliger Frauentreue, Frauenmuth und Frauentugend. Was im antiken Epos Penelope iſt, iſt in dieſem modernen Drama Cymbeline Imogen. In ihr erſcheint die bis zur ſchwerſten Probe getreue und ſtandhafte eheliche Zärtlichkeit in der reizendſten Verklärung. Sie iſt der vollkommenſte der drei Frauencharaktere, in denen Shakespeare dieſe eheliche durch die Eiferſucht der Männer gepeinigte Treue und Zärtlichkeit verherrlicht hat. Selbſt die holde Desdemona und die anmuth- und würdeſtrahlende Hermione (im Wintermärchen) ſind ſo rührend und hinreiſſend nicht.

Portia ist von der geistigen Seite die vollkommenste Figur, Imogen von der Gemüthsseite. „Der reizende Charakter der liebenden Imogen," sagt Rapp, „wie er in den ersten drei Acten dargestellt ist, übertrifft Alles, was alle Dichter der Welt von Liebenswürdigkeit gesungen haben. Der Dichter Cymbeline's scheint alle Süßigkeit, Zartheit, Feinheit, allen Schmelz und Zauber seiner Kunst in Darstellung der von ihm so oft entzückend behandelten Liebesleidenschaft, besonders der weiblichen Treue in dieses wie in Rosenroth getauchte Lebensbild zusammengetragen zu haben."

In Imogen ist gleichsam alles zusammengedrängt, was alle, aber auch alle andern Frauencharaktere Shakespeare's im Einzelnen Schönes und Liebenswürdiges besitzen. In ihr ist vereinigt und zusammengefaßt die holde Unterwürfigkeit Desdemona's, die heitere Anmuth und die ernste Würde Hermione's in ihrem Glück und Unglück und dazu die enthusiastische Leidenschaft Julia's, die sichere vornehme Haltung Portia's, die treuherzige Unschuld Miranda's, die sanfte, bis zur Aufopferung hingebende Zärtlichkeit Viola's, die hohe Reinheit Isabella's und die unerschütterliche religöse Treue Helenen's, des englischen Käthchens von Heilbronn.

Mit dem dritten Act verläßt Shakespeare die Novelle Bocaccio's und nun hebt sich eine ganz neue Handlung an. In der Berg- und Waldwildniß des Landes Wales treten die beiden Brüder Imogen's auf, Guiderius und Arviragus, die einst vor zwanzig Jahren der von König Cymbeline ungerecht

verbannte Feldherr Belarius, zwei, drei Jahre alt seinem königlichen Herrn gestohlen und in der Wildniß aufgezogen hat. Wie Miranda im Sturm unter der Leitung ihres liebenden Vaters Prospero, so sind auch die Jünglinge unter der Leitung ihres Pflegevaters in der Wildniß alles aus sich selbst geworden. Der Contrast der freien, frischen Natur gegenüber der unfreien, künstlichen Bildung des Hofs wird von dem Dichter mit vollstem Behagen ausgemalt: in allen seinen späteren Stücken, zumeist aber in Cymbeline, hat Shakespeare mit Bewußtsein das Unbefriedigende, Trügerische des Hoflebens und überhaupt die Täuschungen des großen Weltverkehres hervorgehoben. Imogen, um sich aus England zu retten, als Knabe Fidele verkleidet, kommt nach Wales und trifft hier mit ihren beiden Brüdern in ihrer Höhle zusammen, die sofort instinctiv die zärtlichste Zuneigung zu ihr fassen. Imogen sagt hier die schönen Worte:

„Götter, was für Lügen
Hab' ich gehört! Unsere Höflinge
Sie sagen, was vom Hof nicht sei, sei roh,
Erfahrung zeigt die Sache gar nicht so.
Unthiere zeugt die stolze See, zum Tische
Liefern die armen Bäche süße Fische."

Der verschmähte Prinz, oder vielmehr Klotz Cloten, will sich an der Prinzessin Imogen rächen, es wird ihm aber, in den Kleidern des Leonatus Posthumus stolzirend, von einem der Brüder Imogen's das Haupt abgeschlagen: Imogen, die, nachdem sie selbst für todt gehalten, von ihren Brüdern mit Gesang unter Blumen

bestattet worden ist, erwacht und den Leichnam in der Höhle findet, glaubt, ihr Posthumus sei erschlagen. Das ist die Hauptscene des vierten Acts. Im fünften Act kommt die allseitige Entwickelung.

*) „Mit dem Eintritt des fünften Acts nimmt das Stück eine besondere Wendung. Der Dichter behandelt die Kriegsscenen mit solcher Verachtung, daß sie wahre Marionettenspiele werden; man sieht, wie lächerlich ihm alle Bühnendarstellung solcher Dinge geworden war; er geht vom Kindlichen bis ans Kindische hinan. Dies besonders in der Gefängnißscene, wo die Geistervision in wahrhaft schlaftrunknen Versen singt und doch erhebt sich der donnernde Jupiter noch über die wimmernden Geister. Das folgende Orakel ist eben so kindisch, wie alle Orakel und das Merkwürdigste ist, daß der Dichter unmittelbar in der Scene mit den Kerkerwärtern in den realsten satyrischsten Ton seiner Feder hinausfällt. Alles dieses scheint mir weislich so angelegt, um nach dem scheinbaren längeren Schlaf seines Genius mit der Schlußscene sich in aller Herrlichkeit seiner Kunst zu offenbaren. Liest man diese Scene, so glaubt man, das ganze Stück sei einzig darum abgerollt, um diese Entwickelungsscene zu veranlassen. Hier ist die dramatische Kunst auf ihrem Gipfel, mit der besonnensten Oeconomie spart der Dichter jedes, auch das kleinste Motivchen auf, das noch einer Entwickelung bedarf, alles mit Maß und mit Liebe hervorkehrend,

*) Rapp in der Einleitung zu seiner Uebersetzung.

nirgends eine Silbe zu viel, nirgends eine zu wenig; dieſes Kunſtwerk iſt mit gar nichts in der Welt zu vergleichen, als wenn man will mit dem ſchönſten und complicirteſten Finale, das Mozart in dem Kreis ſeiner Opern geſchaffen hat. Nur mit den letzten Tacten des Finale fällt der Dichter noch einmal in den ſatyriſchen Accord, da wo das Orakel durch die abgeſchmackte lateiniſche Gelehrſamkeit zu ſeinem Rechte kommt, und beſchließt dann mit einem politiſch vollen und prächtigen Schlußaccord. — Wer den Dichter ganz verſteht, der wird dieſem Stücke kein anderes vorziehen, aber auch nur ſolchen iſt es geſchrieben."

Der Zeitfolge nach fallen nach den neuſten Unterſuchungen, die das Edingburgh Review neuerlich zuſammengefaßt hat, die dramatiſchen Arbeiten Shakespeare's in vier Perioden. Die erſte, die Jugendperiode des Autors, beginnt ohngefähr 1591, mit ſeinem achtundzwanzigſten und endet ohngefähr 1593 mit ſeinem dreißigſten Lebensjahre. In dieſe Periode fallen drei Comödien:

1. Die beiden Edelleute von Verona,
2. Die Comödie der Irrungen,
3. Verlorne Liebesleiden,

und zwei Tragödien:

4. Romeo und Julia in der alten Quartausgabe von 1597, die noch vorhanden iſt und
5. Hamlet, in dem einzigen neulich beim Herzog von Devonſhire aufgefundenen, 1603 gedruckten Exemplare, das 1845 auch in Deutſchland

wieder überſetzt abgedruckt worden iſt. Das Stück iſt bedeutend kürzer, als das ſpätere.

Die zweite Periode Shakespeare's ſtellt ihn dar, begeiſtert von der vollen und leidenſchaftlichen und zugleich tiefſinnigen Kraft und von dem Feuer „das auf der Aſche ſeiner Jugend glühte," wie es in einem ſeiner Sonnette heißt. Dieſe Periode umfaßt nur ſechs Jahre der letzten Regierungszeit Eliſabeth's, ſie endet ungefähr 1600, mit ſeinem ſechsunddreißigſten Lebensjahre. Seine Meiſterwerke fallen in dieſe Zeit. Von Comödien gehören in die Jahre vor 1598 vier:

6. Das gebrochne Trotzköpfchen,
7. Der Sommernachtstraum,
8. Ende gut, Alles gut und
9. Der Kaufmann von Venedig

und noch vier in das Jahr 1598 oder ein wenig ſpäter:

10. Viel Lärmen um Nichts,
11. Wie es euch gefällt,
12. Was ihr wollt oder der Drei-Königs-abend und
13. Die luſtigen Weiber von Windſor.

Ferner treffen in dieſe Periode ſämmtliche vaterländiſch-hiſtoriſche Stücke, mit einziger Ausnahme von Heinrich VIII., alſo neun (14—22) Johann, Richard II., Heinrich IV., erſter und zweiter Theil, Heinrich V. und VI., erſter, zweiter und dritter Theil und Richard III. Die drei Stücke Heinrich VI. ſind unter den hiſtoriſchen die am früheſten geſchriebenen, das am ſpäteſten Johann.

Gegen Ende der zweiten Periode, von 1593—98, wo Shakespeare im Anfang der dreißiger Jahre stand, ward Romeo und Julia umgearbeitet und wie in die erste Periode die Gedichte „Venus und Adonis“ und „der Raub der Lucrezia“ fallen, so fallen in diese zweite seine letzten Sonnette (die 1609 zum erstenmale im Druck erschienen).

Die dritte Periode Shakespeare's ist die seiner befestigten Größe. In die ersten zehn Jahre des siebzehnten Jahrhunderts, in die schönsten Mannesjahre seines Lebens, vom sechsunddreißigsten bis zum sechsundvierzigsten, in die letzten Regierungsjahre Elisabeth's und die ersten ihres Nachfolgers Jacob Stuart treffen die Umarbeitung des Hamlet und die übrigen drei von 1600—1610, den fünf großen Tragödien, namentlich:

23. Othello, im Jahre 1602. Folgt:

Hamlet, umgearbeitet im Jahre 1604.

Sodann:

24. Lear, geschrieben zwischen 1604 und 1606 und:

25. Macbeth, der bestimmt im Jahre 1610 fertig war.

Sodann gehört noch in diese dritte Periode das letzte, zehnte, der historischen Stücke

26. Heinrich VIII.

Und ebenso gehören die drei großen römischen Dramen in diese reifsten Mannesjahre Shakespeare's, namentlich

27. Coriolan,

28. Cäsar und

29. Antonius und Cleopatra,

ferner die beiden eigenthümlichen, pſychologiſchen Schauſpiele:

30. Timon von Athen,

31. Troilus und Creſſida,

ſo wie das pſychologiſche, nach Steevens 1609 zuerſt gedruckte Criminalſtück:

32. Maß für Maß.

Die römiſchen Dramen bilden eine Art von Uebergang aus der poetiſchen Erhabenheit der dramatiſchen Größe, die Shakespeare in ſeinen tragiſchen Meiſterſtücken Romeo, Othello, Hamlet, Lear und Macbeth entfaltet hatte zu der ruhigeren, ſtilleren Haltung in der vierten und letzten Periode, in ſeinen letzten fünf bis ſechs Lebensjahren, 1610—16, während der Jahre ſechsundvierzig bis zweiundfunfzig ſeines Lebens.

Ins Jahr 1611 fallen nach Collier:

33. Der Sturm und

34. Das Wintermärchen.

Etwa 1613 zog Shakespeare ſich aus dem Lärm der Hauptſtadt in ſeine ländliche Abgeſchiedenheit wieder zurück. Unter den Einflüſſen dieſer ländlichen Abgeſchiedenheit fiel er in die Stimmung jener ſanften und doch ſo tiefſinnigen Poeſie, die ſein letztes Werk auszeichnet, das herrliche romantiſche Phantaſieſtück:

35. Cymbeline.

Die zweifelhaften zwei Stücke endlich:

36. Titus Andronicus,

37. Pericles, Fürſt von Tyrus

gehören, wenn ſie anders ganz und nicht, wie manche

annehmen, nur zum Theil von Shakespeare geschrieben sind, seiner Jugendperiode an. Titus Andronicus repräsentirt die eine Richtung, die Shakespeare in dieser Jugendperiode verfolgte: die Tragödie der Schrecken und Pericles die legendenhafte poetische Sage.

Bei Shakespeare's Lebzeiten sind nur elf seiner Stücke in Quart gedruckt worden, aber ohne des Dichters Mitwirkung, die ihm nicht erlaubt war, da er seine Arbeiten der Theatergesellschaft verkauft hatte. Heminge und Condell, die beiden Mitunternehmer seines Theaters, hatten sie in ihrem Besitze und diese veranstalteten erst sieben Jahre nach seinem Tode, 1623, die erste Folioausgabe seiner sämmtlichen dramatischen Werke. In der Vorrede erklärten sie die bereits abgedruckten Quartausgaben für erschlichnes und erstohlenes Gut. Diese erste rechtmäßige Ausgabe in Folio enthält sämmtliche siebenunddreißig Stücke und dazu noch sechs Apokryphen: Lokrin — Sir John Oldcastle — Lord Cromwell — Der Londoner verlorne Sohn — Ein Trauerspiel in Yorkshire — und die Puritanerin; auch Pericles ward noch als unecht betrachtet. Gedruckt wurde diese echte Folioausgabe, wie es auf dem Titelblatte heißt, nach Originalabschriften, d. h. nach dem Buche des Souffleurs und nach den einzelnen Rollen der Schauspieler. Von Shakespeare's eigner Hand ist kein Manuscript irgend eines seiner Stücke vorhanden. Die Herausgeber seiner Stücke aber sagen es mit Bewunderung, daß das Manuscript des Dichters fast gar keine ausgestrichene Stellen gezeigt habe, ein Beweis, wie lebenswarm ihm alles aus der Feder

trömt iſt. Sie ſagen dem Leſer, was ihm noch ite zu ſagen iſt: „Lies ihn alſo und wieder und eder, und wenn du ihn dann nicht liebſt, ſo biſt in augenſcheinlicher Gefahr — ihn nicht zu ver- hen.“ Wiederholt aufgelegt wurde die Original- sgabe 1632, 1664 und 1685.

Die ſpäteren berichtigten Ausgaben ſind:

1. von Rowe, 1709, 7 Bde. 8.
2. von Pope, 1725, 6 Bde. 4. u. 1728, 10 Bde. 12.*)
3. von Throbald, 1733.
4. von Hanmer, 1744.
5. von Dr. Warburton, 1747.
6. von Dr. Johnſon, 1765, 8 Bde. 8.
7. von Steevens, 1766, 4 Bde. 8.
8. von Capell, 1768.
9. von Johnſon und Steevens, 1773, 1778 u. 1783, 10 Bde. 8. 1793, 1813, 21 Bde. 8.
10. von Bell, 1788.
11. von Malone, 1790, 10 Bde. 8. ſpäter in 20 Bde., bis 1821 mehrmals aufgelegt.

Die gewöhnlichen Handausgaben ſind die nach teevens und Malone.

Ulrici weicht von der mir ſehr begründet ſchei- nden Eintheilung der Shakespeare'ſchen Stücke des dingburgh Review ab und unterſcheidet folgende er bis fünf Perioden:

1) Die erſte, die Jugendzeit der dichteri- hen Thätigkeit Shakespeare's von 1587 bis

*) Bei dieſer Ausgabe ſind die ſchönſten Stellen durch äkchen am Rande und die ſchönſten Scenen durch vorgeſetzte terne ausgezeichnet.

1592. In dieſelbe fallen ſeine erſten Arbeiten, außer Venus und Adonis:

1. Die beiden Edelleute von Verona,
2. Die Comödie der Irrungen,
3. Verlorne Liebesleiden,
4. Pericles,
5. Titus Andronicus,
6—8. Heinrich VI.

und was ihm von den zweifelhaften Stücken noch angehören mag.

„Man erkennt in ihnen, ſagt Ulrici, noch eine gewiſſe jugendliche Unbeholfenheit und Maßloſigkeit, eine Neigung, hier zu Marlowe'ſchen Bombaſt, dort zur Green'ſchen Oberflächlichkeit und Spielerei, eine gewiſſe Schroffheit und Sprödigkeit, nicht nur der Diction, ſondern der ganzen Behandlung des Stoffes. Die Tragödie ſteht noch der Marlowe'ſchen Auffaſſung des Tragiſchen ziemlich nahe, d. h. letzteres hat noch etwas Excentriſches, Gewaltſames, Uebertriebenes und knüpft ſich noch an Charaktere wie Aaron und Tamora in Titus Andronicus, wie Margaretha und Richard in Heinrich VI., d. h. an Charaktere, die in Zeichnung und Colorit, insbeſondere in ihrer Neigung zum Maßloſen und Ungeheuren noch eine gewiſſe Verwandtſchaft mit der Marlowe'ſchen Art der Charakteriſtik verrathen. In der Comödie dagegen finden wir zwar ſchon die Anmuth, Leichtigkeit und ſprudelnde Fülle des Shakespeare'ſchen Witzes, aber noch ohne Tiefe des Gedankens, noch mehr Wort-, als ſachlichen Witz, die Charaktere ſind noch ohne tiefere Originalität, noch nicht voll-

kommen individualisirt, hier und da noch ohne festen Kern, unsicher und schwankend. In der Composition endlich finden wir zwar bereits die ersten Anfänge des eigenthümlich Shakespeare'schen Styls, d. h. der Stoff ist bereits äußerlich, in Beziehung auf die Zusammenstellung der Scenen und die Entfaltung der Action durchweg vortrefflich disponirt, ja es zeigt sich bereits überall das Streben, einen bestimmten Grundgedanken, eine eigenthümliche Lebensansicht zum treibenden Keim des ganzen Dramas zu machen, und so dasselbe auch innerlich, organisch abzurunden. Aber dieses Streben bleibt meist noch bloßer Versuch, es gelingt noch nicht, die mannichfachen Fäden in den Einen innern Mittelpunkt zusammenzufassen, oder der Gedanke ist noch zu oberflächlich, zu mager und kraftlos, um das Ganze zu tragen, oder zu unklar gedacht, um erkannt zu werden."

2) Die zweite Periode, die Jahre von 1592 bis 1597, bilden den Uebergang zu Shakespeare's höchster Blüthe und Glanzperiode. Ulrici setzt in diese Zeit:

9. Das gebrochene Trotzköpfchen.
10. Ende gut, Alles gut.
11. Richard II.
12. 13. Heinrich IV.
14. Richard III.
15. Romeo und Julia.

„Aus der jugendlichen Unbeholfenheit, Unmäßigkeit und Schroffheit erhebt sich hier die Phantasie zu geregelteren, anmuthigeren, nicht mehr so scharf und eckig gezeichneten Gestalten. Man erkennt ein fast

ängſtliches Streben nach einer wohlgeordneten planvollen Compoſition: Shakespeare faßt ſich ſelbſt feſter zuſammen, wird nachdenkender, kommt zum klaren Bewußtſein über ſeine Kunſt. Die Sprache wird fließender und leichter, der Witz freier, anmuthiger, ſachlicher; das Komiſche gewinnt eben ſo ſehr an Intenſität und Tiefe, wie an Ausbreitung zum Ganzen einer komiſchen Weltanſchauung, während das Tragiſche jenen unbeſchreiblich ſchönen Anflug von elegiſcher, verſöhnender und verklärender Milde gewinnt, der Romeo und Julia und Richard II. auszeichnet, ohne doch an Kraft und Größe zu verlieren. Der große Fortſchritt, der ſich in den genannten Dichtungen der zweiten Periode zeigt, iſt das Maß- und Planvolle, das überall in ihnen herrſcht, ihre Erhebung über alles Rohe und Gemeine, das dem Volkstheater noch anklebte, der Strom klarer, geregelter Schönheit, von dem ſie getragen erſcheinen und in dem zwar die wilden Waſſer des Volksdramas ſich ergieſſen, aber ohne ſeinen ruhigen majeſtätiſchen Fluß zu ſtören."

3) Die dritte Periode, die Jahre von 1597 bis 1604—5 umfaſſend, iſt die höchſte Glanz und Blüthezeit, das Mannesalter des Genie's Shakespeare's. Dieſer Periode gehören an:

16. Der Sommernachtstraum.
17. Der Kaufmann von Venedig.
18. Viel Lärm um nichts.
19. Wie es euch gefällt.
20. Was ihr wollt.
21. Die luſtigen Weiber von Windſor.

22. Heinrich V.
23. Hamlet.
24. König Lear.

„Die meisten von diesen Schöpfungen tragen das Gepräge einer unvergänglichen Jugend, einer überschwenglichen Lebens- und Geistesfülle. Composition und Erfindung, Sprache und Charakteristik sind vollendet Shakespearisch. Die Lustspiele, besonders der Sommernachtstraum, Was ihr wollt und Wie es euch gefällt sind voll genialen Uebermuths, schwellend von jener himmlischen, ätherischen Lebensluft, die der Genius auf dem höchsten Höhepunkte des Daseins athmet und ausströmt, während Heinrich V. die ganze Größe der historischen Thatkraft, Hamlet die unendliche Tiefe des philosophischen Gedankens, Lear die volle unwiderstehliche Macht des tragischen Pathos darlegt. Die Dramen dieser Periode sind es daher vornehmlich, in denen sich der Shakespeare'sche Styl der dramatischen Kunst in seiner größten Reinheit und Vollendung abspiegelt, in ihnen hat das Komische neben jener spielenden Leichtigkeit und humoristischen Schwungkraft, deren Motto das Sterne'sche Vive la Bagatelle ist, die ganze Tiefe der wahren komischen Weltanschauung; in ihnen gleicht das Tragische der sinkenden Sonne eines heißen Sommerabends, dem die Nacht zwar folgt, die aber noch in tiefster Mitternacht mit einzelnen Strahlen das müde Auge der Sterblichen grüßt und gleichsam Abend und Morgen, Untergang und Aufgang, Tod und Leben in Eins zusammenschmilzt."

4) Die dreizehn Stücke, die zwischen 1606 und 1614 entstanden sind, in der letzten Periode der Dichterlaufbahn Shakespeare's, athmen einen tiefen, schweren, zuweilen bittern Ernst. Die Composition ist gedrungener, verwickelter; die Charaktere von strotzender Fülle, härter und schärfer gezeichnet, männlicher, von hervorragender Größe und eiserner Gediegenheit; die Sprache von Gedanken überströmend und daher zuweilen gebrochen, abspringend, wie Donner und Blitz daherfahrend; der Witz inhaltvoller, tiefsinniger, oft wahrhaft erhaben; die ganze Weltanschauung von dem schwermüthigen Gefühle des unvermeidlichen Untergangs alles Großen und Herrlichen, von dem herben Bewußtsein der furchtbaren Gewalt des Bösen in der menschlichen Natur durchdrungen. Man sehe z. B. wie entschieden dies ausgesprochen ist in:

25. Macbeth,
26. Maß für Maß (?)
27. Cymbeline (?)
28. Wintermärchen (?)
29. Sturm (?)

„Man sehe, wie das Tragische in König Lear (um 1605) trotz der erschütterten Macht, mit der es auftritt, doch noch denselben milden, elegischen verklärenden Nimbus um sich hat, der Romeo und Julia, Richard II. und Hamlet umgiebt, während das tröstende, versöhnende Element schon sehr zurücktritt in: Macbeth und

30. Othello

und ganz fehlt in:

31. Timon von Athen.

Das Komische dagegen wird satyrisch oder mischt sich mit dem tiefen, ethischen Ernst, der das Böse nicht mehr als bloße Schwäche oder Verkehrtheit verlacht, sondern es mit Zorn und Verachtung bekämpft, brandmarkt, an den Pranger stellt — wie sich dies deutlich ausspricht in Maß für Maß, Cymbeline, Wintermärchen ꝛc. Man sehe endlich, wie die historischen Dramen

32. Julius Cäsar,

33. Antonius und Cleopatra,

34. Coriolan,

und der um diese Zeit wahrscheinlich umgearbeitete

35. König Johann,

theils den tiefen Fall der gepriesensten Helden der Geschichte, theils die grauenvolle Verderbniß des ganzen menschlichen Lebens in Staat und Kirche darstellen.

36. Heinrich VIII.

trifft dieselbe Charakteristik. Selbst die Composition hat einen etwas veränderten Charakter: sie ist meist klarer, einfacher, schwungvoll und rasch in gerader Linie fortschreitend; man sieht, Verstand und Reflexion haben mehr Antheil daran gehabt, als an den anmuthig verschlungenen Windungen, die der Gang der Action mehr vom künstlerischen Gefühle für Harmonie und Schönheit der Form geleitet, in den meisten älteren Stücken einnimmt — wie dies aus einer Vergleichung von Macbeth und Othello mit Hamlet, Lear u. A. klar erhellt. Am meisten nähert sich:

37. Troilus und Cressida

in seiner übermüthigen Laune und der sprudelnden Fülle des Witzes dem Charakter der Periode von 1597—1605.

So nähert sich die letzte Periode in den allgemeinen Grundzügen ihres Charakters auf gewisse Weise wiederum der ersten. Der tief ethische Ernst der Natur Shakespeare's, das lebendige Bewußtsein und der eifernde Zorn über die Herrschaft, die das Böse im Menschen zu gewinnen vermag, und der eben so lebendige Glaube an eine sittliche Nothwendigkeit und eine strafende Gerechtigkeit Gottes — was ihn in der Jugend zu Stoffen, wie Titus Andronicus, Heinrich VI., Richard III. u. A. geführt hatte, was in der Uebergangsperiode von 1592 — 1597 zu einem milden elegischen Mitleiden mit der menschlichen Schwäche sich ermäßigt, zum beseligenden Glauben an Liebe und Tugend sich verklärt hatte, in der folgenden Schwung- und Glanzperiode aber, zur Basis der ganzen Weltanschauung herabgedrückt, als Grundaccord in die Jubeltöne des freudigsten, erhebendsten Selbstgefühls und der dankbarsten Anerkennung aller Hoheit und Herrlichkeit der Natur- und Menschenwelt hineinklang — brach jetzt in erhöhter Kraft wieder hervor. Nur daß Alles, was der Dichter damals im jugendlichen, unbewußten Drange erstrebte, was ihm nur seine glühende Phantasie und Empfindung, nicht die eigne, volle Erfahrung zutrug, was daher zuweilen noch leer und übertrieben, in der Gährung begriffen, überschäumt und Blasen auswirft, jetzt erfüllt ist von dem ganzen Reichthum eines tiefen Geistes, der viel geforscht und gefunden,

eines reinen, warmen Herzens, das viel geliebt und gelitten hat, jetzt durchdrungen erscheint von dem klaren ausgebildeten Bewußtsein der selbsterlebten Wahrheit. Man kann sagen: die Glanz- und Jubelperiode Shakespeare's mit ihrem freudigen Selbstgefühle, ihrem genialen Uebermuthe im Vollgenusse des irdischen Daseins, stehe in einem entschiednen Gegensatze gegen Anfang und Ende seiner künstlerischen Laufbahn. Man kann sagen: ein Geist, wie Shakespeare mußte in diesen Gegensatz fallen, er mußte sich dem äußern, sinnlich weltlichen Leben voll und ganz hingeben, um dessen innere Unzugänglichkeit erkennen und darstellen zu können, er mußte dieses Leben bis an seine äußersten Grenzen durchlaufen, um sich darüber hinaus zu erheben. Will man so genau scheiden und sondern, so wird man auch finden, daß der Gegensatz nicht unvermittelt dasteht. Wie nämlich die Jahre 1592 bis 1597 den Uebergang bilden vom Anfang zur Mitte hin, so läßt sich mit schärferem Messer die letzte Periode wiederum in zwei Hälfte zerschneiden, von denen die erste als Uebergang von der Mitte zum Ende zu betrachten sein würde. In der That gehören die Dichtungen, in denen jener tiefe Ernst am schwersten auffällt:

das Wintermärchen?
Maß für Maß?
Cymbeline?
Sturm?
Othello
Timon von Athen

vielleicht auch Macbeth

sämmtlich in die letzten Lebensjahre des Dichters 1609—13. Lear, Julius Cäsar, Antonius und Cleopatra, Coriolan, Troilus und Cressida dagegen fallen zwischen 1605 und 1609. In ihnen tritt zwar die Gewalt des Ernstes weit bedeutender hervor, als in den früheren Stücken; doch fehlt ihnen der Anflug des Finstern und Bittern, den einige der späteren haben, meist ganz, oder er ist doch versteckt unter einer grünen Außenseite, wie in Troilus und Cressida."

Ulrici sagt hier selbst, daß einige der späteren Stücke das Finstre und Bittre haben. Und es ist dieses Finstre und Bittre allerdings auf Macbeth und ganz besonders Othello und Timon zu beschränken. Eine finstre, bittre Stimmung kann ich in Maß für Maß nicht finden, das Stück ist tiefsinnig, aber durch und durch human und mild. Dem ungerechten Richter Angelo wird mit Gnade statt Gerechtigkeit gelohnt, er wird mit wahrhaft göttlichem Maße und nicht wie er gemessen hatte, gemessen, ja selbst der schlechteste Schuft des Stücks, der Hofcavalier Lucio, kommt noch mit sehr glimpflicher Strafe durch. Im Sturm zeigt selbst der Luftgeist Ariel menschliche Theilnahme und der Herzog sagt ihm:

„Wirst du, der Luft nur ist, gerührt und fühlst
Bei Menschen-Trübsal, warum sollt denn ich nicht,
Der einer ihrer Art, der Leiden fühlt,
So stark wie sie, nicht inn'ger noch bewegt sein?
Zwar traf ihr schweres Unrecht mich ans Leben
Doch nahm Partei mit meinem edlern Selbst

„Ich gegen meinen Grimm: denn herrlicher
Als rächen ſich, iſt Kraft ſich zu bezwingen.“

Im Sturm, in Cymbeline und ſelbſt im Wintermärchen, den letzten Dramen Shakespeare's iſt gerade die wie verklärte Heiterkeit und Milde, der Athem eines wahrhaft himmliſchen, beſeligenden Friedens, der ſie durchweht, der charakteriſche Vorzug. Die Wunder des Shakespeare'ſchen Geiſtes, wo beide Elemente, Mildes und Zartes und Hartes und Herbes in ihrer ganzen Intenſivität in ſchroffer Unmittelbarkeit neben einander ſtehen, ſind ohnzweifelhaft Lear und Hamlet — hier ſchlägt nur der tiefſinnigſte Humor die Brücken über die durch die gähnendſten Klüfte bewirkten Trennungen des Lebens.

Malone, Schlegel, Tieck und andere Kritiker ſchreiben Shakespeare noch mehrere Stücke zu, die als apokryphiſche in den gewöhnlichen Ausgaben fehlen. Es ſind deren dreizehn, ſo daß alſo zu den ſiebenunddreißig beſprochenen gerechnet gerade ein halbes Hundert voll würde. Sechs davon befanden ſich in der Original-Folioausgabe von 1623:

1) Lokrine.

Auf dem Titelblatt der älteſten Ausgabe dieſes Stückes ſtanden die Initialen des Namens Shakespeare's W. S. Lokrine iſt der Sohn eines alten britiſchen Königs Brutus, dem dieſer ſterbend befiehlt, ſeine Gemahlin Guendeline ſtets zu lieben und zu ehren. Guendeline iſt die Tochter des Corineus, des Bruders von Brutus. Lokrine aber verläßt Guendeline, um der gefangenen Königin der

Scythen Eſtrild willen, nun wird er von Thraſimachus, dem Sohne des Corineus, mit einem Heere überzogen, verliert die Schlacht und ſtürzt ſich in ſein Schwert. Ate, die Göttin der Rache, die den Epilog ſpricht, ſpricht darin die Lehre des Stücks aus:

„So muß der Treubruch, ſo der Ehrgeiz enden.“

Von den folgenden drei Stücken ſagt Schlegel: „Sie ſind nicht nur unzweifelhaft von Shakespeare, ſondern ſie gehören meines Erachtens unter ſeine reifſten und vortrefflichſten Werke:“

2) Sir John Oldcaſtle, Lord Cobham.

Wie oben erwähnt, hieß urſprünglich Falſtaff ſo, Der Lord lebte zu der Zeit König Heinrichs V. und war, wie der Prolog ſagt, „ein Mann, deß Tugend ſich bewährt, ein Märtyrer und ehrenwerther Pair.“ Er ward als Wicleſit verfolgt. Der zweite Theil, der das Märtyrthum enthielt, fehlt.

3) Lord Cromwell.

Dieſer Thomas Cromwell iſt derſelbe, der in Heinrich VIII. im Dienſte Cardinal Wolſey's vorkommt. Vom Cardinal begünſtigt, ſtieg der Sohn des Grobſchmiedts von Putney zum Lordkanzler, ward aber durch die Ränke Gardiner's, Biſchof's von Wincheſter, geſtürzt und enthauptet, ehe die Nachricht von der Begnadigung ankam, die Heinrich VIII. gewährt hatte. Das Stück iſt eine tragiſche Darſtellung des Lebens in der Ebbe des Unglücks und der Fluth des Glücks.

4) Ein Trauerſpiel in Yorkſhire

iſt ein bürgerliches Trauerſpiel, eine Mordgeſchichte

in der ein Mann dargeſtellt iſt, der mit den Worten auftritt:

„Verdammt iſt, wer kein Geld beſitzt!“

ein Spieler und Wüſtling, der ſeine Frau mißhandelt und nachdem er alles durchgebracht hat, ſeinen zwei eignen Kindern den Hals bricht und die Frau halb todt ſchlägt. Er verfällt nun dem Geſetze, aber die gemißhandelte Frau wendet ihre Liebe nicht von ihm ab und dies bringt ihn zur Beſinnung in der Schlußſcene, die mit erſchütternder Gewalt dargeſtellt iſt und wo er ſelbſt den Aufſchluß über ſeine Wuth in den Worten giebt:

„O, Dunkel iſt nur
Im Menſchen, der den Himmel ganz vergißt.“

Das Stück hat nur einen Act. In den Büchern der Stationer's Company iſt es eingetragen: 2. Mai 1608 mit den Worten: A Book, called a Yorkshire Tragedy, written by Wylliam Shakespeare.“

5) Der Londoner verlorne Sohn,

die Geſchichte des Matthäus Flowerdale, der durch ſeine Frau, die treue Lucy, gebeſſert wird. Leſſing hatte die Idee, dieſes Stück auf die deutſche Bühne zu verſetzen.

6) Die Puritanerin oder die Wittwen von Watlingſtreet.

Außerdem hält man noch für dem Geiſte Shakespeare's ganz nahe ſtehend:

7) Eduard III.

Dieſer König, der Vater des ſchwarzen Prinzen, der Großvater Richard's II., war einer der kraft-

vollſten und weiſeſten, die England gehabt hat: er machte Epoche in der engliſchen Geſchichte, denn von ihm datirt die Wirkſamkeit des Parlaments, unter ihm begann der große Krieg mit Frankreich. Das Stück ſchließt ſich an Richard II. und ſtellt die Lehre dar, wie Sieg und Herrſchaft über die Welt von Sieg und Herrſchaft des Menſchen über ſich ſelbſt abhängt. Eduard, in Leidenſchaft entbrannt gegen die kluge und ſchöne Gräfin von Salisbury, des Grafen Warwik Tochter, bezwingt ſein Herz und zieht in den Krieg nach Frankreich. Im dritten Act ſiegt der ſchwarze Prinz bei Creſſy, wo König Johann von Böhmen fällt, und im vierten Act bei Poitiers, wo König Johann von Frankreich gefangen wird. Der fünfte Act ſchließt mit der Abführung des franzöſiſchen Königs und ſeines Sohnes Philipp nach England.

Dieſes Stück wird von gewichtigen Kennern Shakespeare zugeſchrieben. So ſagt z. B. Ulrici: „Wer ſoll dieſe Scenen geſchrieben haben, wenn nicht Shakespeare? Sie ſind ſo voll ſeines Geiſtes, ſie berühren überall ſo entſchieden die klangreichſten Saiten ſeines Gemüths, ſie ſind mit ſo reiner Wahrheit recht aus dem Fleiſch und Blut der menſchlichen Natur, aus dem innerſten Mark der Geſchichte und des Lebens herausgearbeitet, daß ich ohne Bedenken behaupte: Shakespeare mag in ſeinen ſpäteren Werken wohl manches Tiefere, Sinnigere und Gehaltreichere geſchrieben haben, Schwungvolleres und Ergreifenderes hat er nie gedichtet.“

8) Arden von Feversham,

ist eine Mordgeschichte, die schon Anklänge enthält an Macbeth und Richard III. Tieck, der auf das tiefe moralische Gefühl aufmerksam macht, das das Gemälde so tiefsinnig und ernst beleuchte, ist der Meinung, daß es von keiner andern Feder, als der Shakespeare's, herrühren könne.

9) Merlin's Geburt,

ist ein phantastisches Schauspiel, das wahrscheinlich von Rowley ist und wozu Shakespeare nur half, namentlich im dritten und fünften Act. Tieck stellt die seltsame und reizende Composition neben das Beste, was in dieser Art bekannt geworden. Merlin ist der weise Mann, der Zauberer, Prophet und Hexenmeister, der zur fabelhaften Zeit von Arthur's Tafelrunde lebte. Das Stück, das das Motto führt: „Ein Genie muß halb ein Gott und halb ein Teufel sein," führt den Magus als den leibhaftigen Sohn des Teufels vor, der selbst auftritt und zuletzt mit einer lateinischen Zauberformel von dem Sohne in den Abgrund verbannt wird, „wo er ein warmes Treibhaus in den Niederlanden hat" — denn:

„Der Hölle selbst gebietet Merlin's Kunst,
Auf seinen Wink gehorchen ihm die Geister."

Er prophezeit die Heptarchie und die weitere Zukunft Englands.

10) Der lustige Teufel von Edmonton,

ist ein sehr schönes Lustspiel im Geiste Heywood's, in welchem Peter Fabel, der Hexenmeister, ein Liebespaar zusammenbringt, indem er die Braut aus dem Kloster raubt unterm Schutze der Nacht,

welche durch Wilddiebe und Geisterspuk während der Entführung auf's Ergötzlichste belebt wird.

Uebersetzt sind von diesen Apokryphen 1—5 und 7—10 in neuerer Zeit unter andern von Ortlepp, 4 Bde. in 12 (der letzte Band bildet die Uebersetzung der Frauen Shakespeare's von Mrs. Jameson) 1 und 10 hat Tieck im Altenglischen Theater, 8 und 9 in Shakespeare's Vorschule übersetzt.

Die letzten drei Stücke, die apokryphisch sind, sind:

11) Die schöne Emma, hat Tieck in der Vorschule übersetzt.

12) Die Verklagung des Paris und

13) Mucedorus.

Endlich ist noch ein 14. Stück zu erwähnen: Die beiden edeln Vettern (Two noble kinsmen), das von Shakespeare und Fletscher gemeinschaftlich geschrieben sein soll.

Shakespeare's unermeßliche Bedeutung war seinen Zeitgenossen unbekannt, man liebte, ehrte und bewunderte ihn wohl, aber davon hatte man keine Ahnung, wie hoch dieser geistige Riese über alle anderen Dichter seiner Epoche hervorrage. Es mußte ein Jahrhundert vergehen, ehe Shakespeare zu verdienter vollständiger Anerkennung kam: Garrick, der Schauspieler, verhalf ihm um die Mitte vorigen Jahrhunderts dazu. Commentirt haben die Engländer aufs Vielfältigste ihren Shakespeare. Der berühmteste dieser Commentatoren ist Dr. Johnson, ein sehr gelehrter Herr; der beste neuste ist William Harzlitt. Vortrefflich ist die Charakteristik der Frauen Shakespeare's von Mrs. Jameson. Den Franzosen,

die ein ganz anderes Theater, als das englische war, ein neuclassisches in einförmiger Gravität sich streng und regelgerecht bewegendes Theater unter sich schufen, erschien der originelle und kühne Shakespeare, dessen frische, freie Phantasie alle Regeln verschmähte, der in der ungebundensten Natürlichkeit einherschritt, ungeheuerlich und barbarisch, alle gute Köpfe unter ihnen verschlangen zwar, wie Baron Grimm im Jahre 1775 schreibt, die französische Uebersetzung, so mangelhaft sie war, aber den tiefen Geist, der mit jener Natürlichkeit verbunden war, vermochten sie gar nicht zu fassen. Voltaire, obgleich er von Shakespeare's genialischen Zügen redete und sogar ihn benutzte, behandelt ihn jedoch ganz en bagatelle, der so gescheite aber eitle, glatte Mann glaubte sich unendlich über dem anspruchslosen, aber in dieser Anspruchslosigkeit die ganze sichtbare und unsichtbare Welt in ihrer reichsten Vielseitigkeit und Tiefe wiederspiegelnden Geiste erhaben. Noch Napoleon hatte keinen Schimmer von einem Verständniß Shakespeare's. Erst die seit der Julius-Revolution entstandene neuromantische Dichterschule, Victor Hugo an der Spitze, hat sich bemüht, ein Verständniß Shakespeare's zu erreichen. Schwer wird es den Franzosen werden, dem tiefen Genius Shakespeare's beizukommen, es fehlt ihnen das Organ dazu, das Gemüth, das sich in die Tiefe der Innerlichkeit versenkt und aus dieser Tiefe der Innerlichkeit das Verständniß heraufholt.

Kein Volk ist dazu so geeigenschaftet, Shakespeare zu begreifen und kein Volk ist in der That zu einem so gründlichen Verständniß dasselbe gekommen, als das deutsche. Auch erkennen es die Engländer selbst an, daß wir Deutsche das Meiste für ihren Shakespeare

gethan, daß wir zuerſt und am Lauteſten und Beſtimmteſten ſeine unermeßliche Bedeutung für die Kunſt herausgehoben haben.

Erſt ſeit der außerordentlichen Verehrung, die durch Leſſing Shakespeare in Deutſchland zu Theil wurde, hat auch England ihm dieſe Verehrung im ganzen Umfange zukommen laſſen.

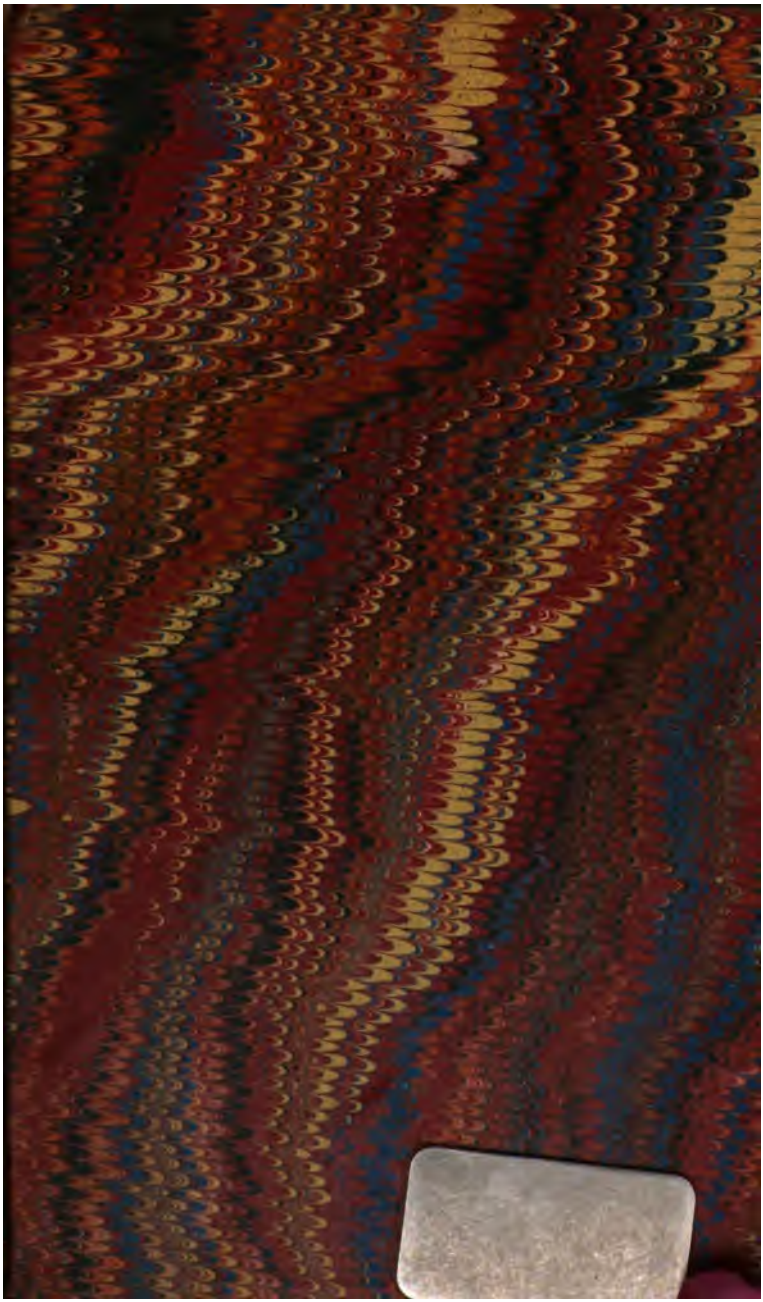
„Keiner unſerer Schriftſteller, ſagt der Commentator Hazlitt in ſeinen Charakteren Shakespeare's, hat ſolche enthuſiaſtiſche Bewunderung für Shakespeare's Genie bewieſen oder ſolchen philoſophiſchen Scharfſinn in Hervorhebung ſeiner charakteriſtiſchen Vorzüge, als A. W. Schlegel in ſeinen Vorleſungen über dramatiſche Kunſt (1809—1811)."

Das Hauptverdienſt, die Aufmerkſamkeit unter den Deutſchen wieder auf Shakespeare hingelenkt zu haben, gebührt Leſſing, der beſonders in der Hamburger Dramaturgie 1767—69 den herrſchenden franzöſiſchen Kunſtgeſchmack zu ſtürzen ſuchte." Keine poetiſche Schönheit, war ſein kühnes Wort, kann ſich mit einer Shakespeare'ſchen meſſen." Er machte mit Nachdruck aufmerkſam auf die Ueberſetzung Wieland's. Wieland brachte den großen Dichter zuerſt durch ſeine treue proſaiſche Ueberſetzung in allgemeinere Bekanntſchaft, er überſetzte ſeit dem Jahre 1764 zweiundzwanzig Stücke, zuerſt den Sommernachtstraum. Bürger folgte mit dem Macbeth, ſehr frei und mit eignen Zuſätzen. Ihm folgte Eſchenburg, der ſeit 1775 ſämmtliche Dramen überſetzte: dieſe auch proſaiſche Ueberſetzung iſt die wortgetreuſte. 1777 gab Schröder die bühnengerechte [redacted] Hamlet für das Hamburger Theater

heraus, Lear und der Kaufmann von Venedig folgten. Auch Herder, Schiller, Goethe überſetzten theils einzelne Stellen, theils brachten ſie einzelne Stücke auf die Weimariſche Bühne, wie z. B. Schiller den in meiſterhaften freien Verſen übertragenen Macbeth. Den größten Ruf erhielt die ſeit 1797 erſchienene, aber erſt 1840 vollendete Ueberſetzung von A. W. Schlegel, die dem Versmaß des Originals folgt. So ungemein verdienſtlich dieſe Schlegelſche, von Tieck ergänzte und in der zweiten Hälfte von Tieck's Tochter und jüngeren Freunden unter ſeiner Aufſicht und Mitwirkung zu Stande gekommene Ueberſetzung war, ſo leidet ſie doch an zahlreichen Härten, die im Vorleſen und Recitiren von jedem, der das engliſche Original kennt, nur zu wohl gefühlt werden. Gerade durch die den immer ſtarken und nervoſen Sinn des Originals theils ganz verfehlenden, theils nur ſchwach und flach wiedergebenden Ueberſetzungen, wird ein allgemeineres Verſtehen und Genieſſen Shakespeare's aufgehalten. Von Berufenen und Unberufenen wurde eine ganze Folge neuer Ueberſetzungen verſucht. Die neuſte, zum Vorleſen und Recitiren viel beſſer wie die Schlegel- und Tieckſche geeignete, auch metriſche Ueberſetzung iſt die von Keller und Rapp, die in ſiebenundzwanzig kleinen Duodezbändchen 1843 bis 1846 in Stuttgart bei Metzler herausgekommen iſt und die zugleich erläuternde Einleitungen und Noten zu jedem Stück hat. Eine gute Ueberſetzung Shakespeare's iſt eine der ſchwerſten Arbeiten: die vielen kurzen einſilbigen Worte der engliſchen Sprache und

der immer prägnante Ausdruck Shakespeare's machen eine Uebertragung nach den Verszeilen fast unmöglich.

Ich habe den Versuch gemacht, die Citate, die ich angeführt habe, sämmtlich selbst aus dem Original zu übertragen — es war nicht der kleinste Theil der kleinen Arbeit.

Unter den deutschen Commentatoren Shakespeare's sind außer den Arbeiten A. W. Schlegel's und Tieck's, besonders der etwas breite und wässerige Aesthetiker Franz Horn und der gründliche Philosoph Ulrici in Halle zu nennen. Von Gervinus ist neuerdings ein Werk, das allgemeine Aufmerksamkeit mit Recht erregt hat, erschienen und auch von Vischer in Tübingen steht eine größere Arbeit über Shakespeare in Aussicht.

Zu einem Kupferwerk, das die Shakespeare'schen Frauen darstellt, hat Heine einen Text geschrieben, worin er die Charaktere derselben in Skizzen umreißt, die zwar flüchtig, aber durch ihre schwungvolle poetische Sprache anziehend und geistreich wie Alles, was Heine schreibt, sind.